

د. نجوى عانوس

التمصير فى المسرح المصرى

من الحرب العالمية الأولى إلى الحرب العالمية الثانية

التمصير في المسرح المصرى

من الحرب العالمية الأولى إلى الحرب العالمية الثانية

١٩١٤ : ١٩٤٥

د. نجوى عانوس

دكتورة نجوى عانوس

التمصير فى المسرح المصرى

من الحرب العالمية الأولى إلى الحرب العالمية الثانية

١٩١٤ : ١٩٤٥

تصميم الغلاف :

الفنان / محمود الهندى

الأخراج الفنى الداخلى :

السيد على البيلى

رقم الإيداع :

٧٠٦٩/ ٢٠٠٠

الناشر :

مؤسسة الطوبجى للتجارة

والطباعة والنشر

المدير العام

« سمير الطوبجى »

٢٠ ش الجامع الأسماعيلى

ت : ٧٩٦٢٣٦٤

مقدمة

بعد قراءة متأنية للمسرح المصرى فى فترة مابين الحربين يلاحظ أن هذا المسرح قد اعتمد أولاً على التمصير ثم بدأت مرحلة التأليف.

لقد ازدهر التمصير بعد ثورة ١٩١٩ وكان ذلك انعكاساً لاعتزاز الإنسان المصرى بمصريته، من هنانادى كتاب المسرح بتحويل النص الأجنبى بفكرته إلى البيئة المصرية وكان النص الفرنسى أقرب استجابة لهذه الرغبة .

وفى هذه الدراسة أرصد قضية التمصير فى هذه الفترة فى تمهيد وفصلين.

أوضحت فى التمهيد أسباب تأثر المسرح المصرى بالمسرح الفرنسى بصفة خاصة، إذ كان للثقافة الفرنسية أكبر الأثر فى نهضة مصر الفكرية منذ حملة نابليون بونابرت ١٧٩٨م، فقد صحبت هذه الحملة العلماء الذين درسوا جميع مظاهر الحياة فى مصر، فكانت الطبقة الارستقراطية تفضل تعليم أبنائها فى المدارس الفرنسية عن المدارس الإنجليزية كما أوفدت مصر إلى فرنسا من خلال البعثات بعض المثقفين أمثال طه حسين ومحمد تيمور وأحمد شوقى وتوفيق الحكيم والمخرج والممثل المسرحى زكى طليمات ، وقد تأثر هؤلاء بالثقافة الفرنسية فى كتاباتهم ، كما كان أصحاب الفرق المسرحية المصرية يشاهدون المسرحيات الفرنسية معروضة فى مسارح مصرية مثل الكورسال والأوبرا وكما لعبت الصحافة دوراً مهماً فى انتشار المسرح الفرنسى.

أضف إلى كل هذه الأسباب التى جعلت للمسرح الفرنسى الدور الرائد فى المسرح المصرى أن ترجمة جالان Antoine Galland لألف ليلة وليلة، هى أول مالفت نظر الغربيين إلى هذا العمل فاستمد كتاب المسرح الفرنسى حكاياتها فى مسرحياتهم وبصفة خاصة فى مسرحهم الغنائى.

كما تناولت مفهوم مصطلح الترجمة والتعريب والتمصير وقتئذ وأسباب انتشار حركة التمصير فى أواخر القرن التاسع عشر حتى بلغت أشدها منذ ثورة ١٩١٩ ، ثم درست تاريخ التمصير فى المسرح المصرى الذى بدأ بتمصير محمد عثمان جلال لمسرحيات موليير الفرنسية.

خصصت الفصل الأول وعنوانه « عرض تاريخى للمسرحيات الممصرة » لدراسة ظروف تمصير هذه المسرحيات الفنية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية وقد التزمت فيه الترتيب التاريخى.

أماالفصل الثانى فقد خصصته لدراسة الظواهر المشتركة فى التمصير عند بديع خيرى ونجيب الريحانى وعباس علام ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم وعزيز عيد وبيرم التونسى وسليم نخلة ويونس القاضى ومحمد عبد القدوس وقد عقدت مقارنة لاستخراج هذه الظواهر بين المسرحيات الممصرة والمسرحيات الفرنسية الممصر عنها .

وقد انقسم هذا الفصل إلى قسمين، خصصت القسم الأول لدراسة الظواهر المشتركة فى تمصير الكوميديا وهى : تغيير أسماء الشخصيات والأماكن وعناوين المسرحيات من فرنسية إلى مصرية، وإبداع شخصيات من البيئة الشعبية والمتوسطة والأجنبية التى تعيش فى مصر والسخرية من الممثل التراجيدى والمليودرامي وإبداع الحلم للانتقال الطبقى، وإبداع الانتقال الطبقى والخلاص بالعثور على الكنز أو ورقة اليانصيب ، وإضافة معالجة مشكلات اجتماعية من البيئة المصرية، وتمصير صورة المرأة والرجل والجدل بينهما وحذف المشاهد التى لاتتفق مع البيئة والعادات والتقاليد المصرية والتزامه بالمشاهد التى تتفق مع مشكلاتنا الاجتماعية وقتئذ ، كما تأثر الممصرون فى تمصيرهم بمؤثرات شعبية فى الحوار مثل الخطابية وإلقاء الموعظة والإطناب والملاحاة «الردح» واللهجات الخاصة كوسيلة من وسائل الإضحاك كما

شاعت الأمثال والتعبيرات الشعبية على لسان الشخصيات الشعبية بصفة خاصة للتأكيد على انتمائها لهذه الطبقة ،

أما القسم الثانى وعنوانه تمصير الأوبريت والأوبرا خصصته أولاً لدراسة مسرحيتن من الأوبريت المدينة المسحورة أو معروف الاسكافى تمصير محمد عبد القدوس وعلى بابا والأربعين حرامى تمصير توفيق الحكيم وثانياً لدراسة أوبريت شهر زاد تمصير عزيز عيد وكتب أغانيها بيرم التونسى وذلك لأننى وجدتها تحمل سمات مختلفة عن المسرحيتين السابقتين وثالثا لدراسة الظواهر المشتركة فى تمصير أوبرا كليوباترا ومارك أنطون تمصير سليم نخله ويونس القاضى وأمينوسا تمصير توفيق الحكيم .

وقد لاقيت الكثير من الصعوبات فى طريق إنجاز هذه الدراسة أولها العثور على المسرحيات الفرنسية نظراً لعدم ذكر الممصر اسم المسرحية أو المؤلف الفرنسى الذى مصر عنه، ولأن بعضها مسرحيات مغمورة لمؤلفين مغمورين وقد استطعت العثورعليها فى باريس منشورة فى صحيفة قديمة ، عثرت على بعض اعدادها من١٩٠٦ إلى ١٩٠٩ ،وهى صحيفة المسرحيات المصورة (جريدة الأحداث الدرامية)

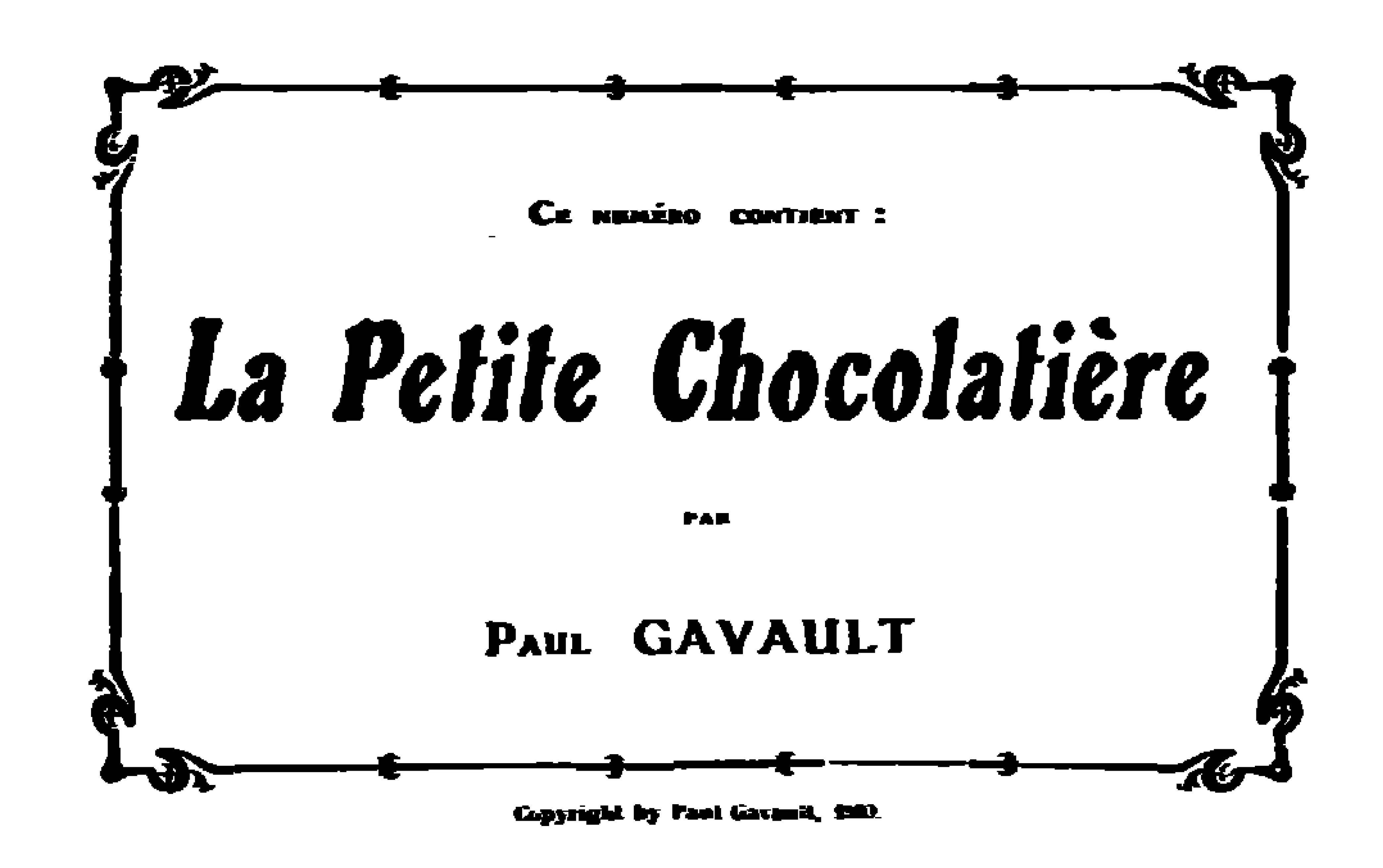
Illustration Théâtrale (Journal d'actualites dramatiques)

13 Novembre 1909.

L'ILLUSTRATION
THÉATRALE

Journal d'Actualités Dramatiques

PUBLIANT LE TEXTE COMPLET DES PIÈCES NOUVELLES
JOUÉES DANS LES PRINCIPAUX THÉATRES DE PARIS



L'Illustration Théâtrale paraît irrégulièrement et publie des numéros spéciaux chaque fois que l'exige l'actualité dramatique.
Aucun numéro de *L'Illustration Théâtrale* ne doit être vendu sans le numéro de *L'Illustration* portant la même date.
Tout abonné à *L'Illustration* est abonné de droit à *L'Illustration Théâtrale*.

Prix du Numéro : UN FRANC. — *Abonnement annuel* : France, 36 francs ; Étranger, 48 francs.

13, rue SAINT-GEORGES, PARIS (9e).

صورة لغلاف صحيفة المسرحيات المصورة الفرنسية عدد ١٣ نوفمبر ١٩٠٩

15 Décembre 1906.

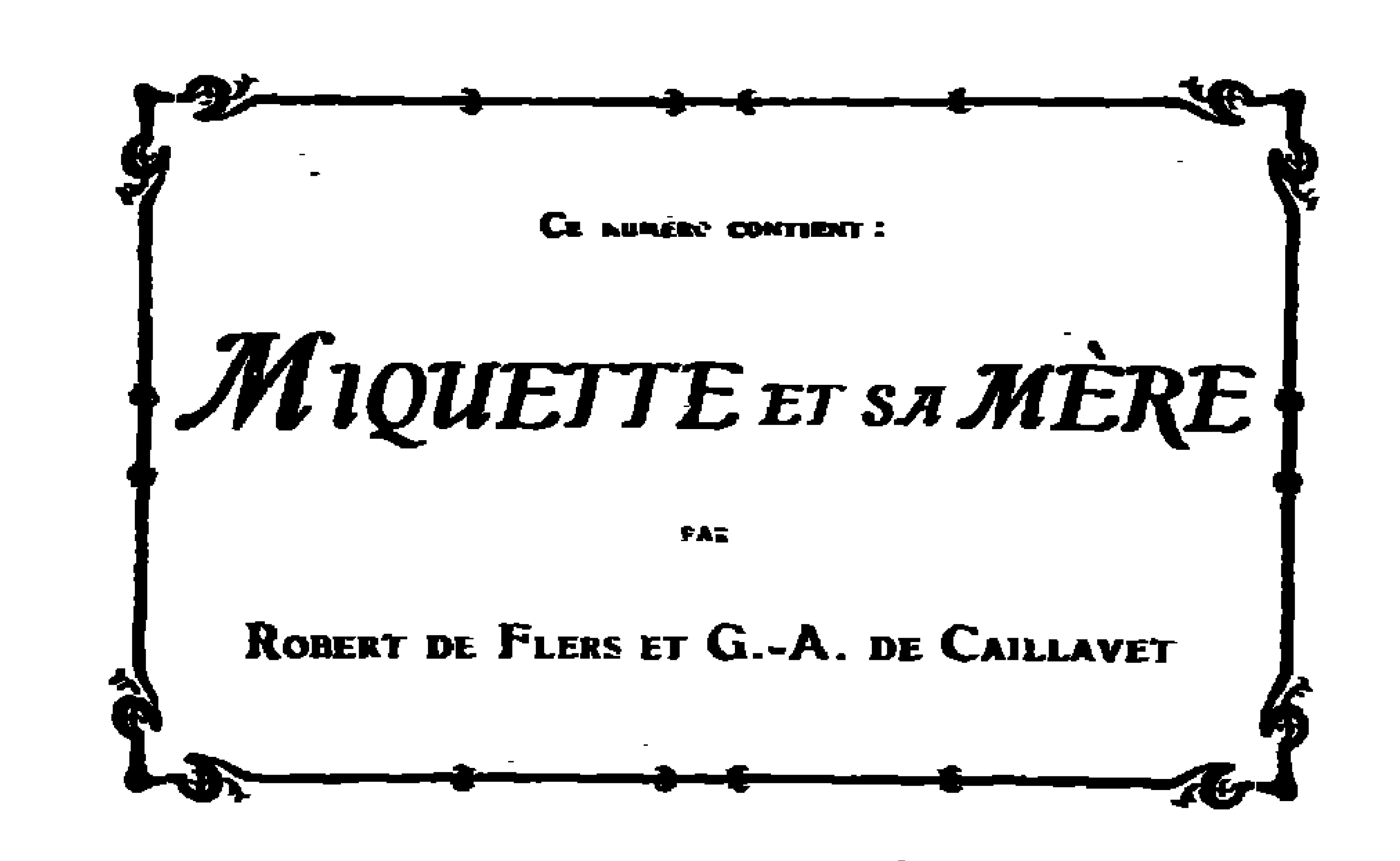


L'ILLUSTRATION THÉATRALE.

Journal d'actualités dramatiques

PUBLIANT LE TEXTE COMPLET DES PIÈCES NOUVELLES

JOUÉES DANS LES PRINCIPAUX THÉATRES DE PARIS



Ce numéro contient :

MIQUETTE ET SA MÈRE

par

ROBERT DE FLERS ET G.-A. DE CAILLAVET

Abonnement annuel : France, 36 francs ; Étranger, 48 francs.

L'Illustration Théâtrale paraît bimensuellement et publie des numéros spéciaux chaque fois que l'exige l'actualité dramatique

Prix du Numéro : UN FRANC.

Aucun numéro de *L'Illustration Théâtrale* ne doit être vendu sans le numéro de *L'Illustration* portant la même date.

Tout abonné à *L'Illustration* est abonné de droit à *L'Illustration Théâtrale*.

13-15, rue SAINT-GEORGES, PARIS (9e)

صورة لغلاف صحيفة المسرحيات المصورة الفرنسية عدد ١٥ديسمبر ١٩٠٦

وقد عثرت على مسرحيات لكتاب مشهورين مثل چورج فيدو ، ومارسيل بانيول، وأوچين لابيش فى مكتبة Le coupe papier (La Librarie du spectacle فى باريس والصعوبة الثانية هى العثور على المخطوطات المسرحية المصرية وقد عثرت عليها فى مركز المسرح والموسيقى بالقاهرة.

وأخيراً فإن على ديناً علمياً كبيراً وواجب الأداء لزميلتى أ.د. منى عبد العزيز أستاذ الأدب الفرنسى فى كلية الآداب جامعة الزقازيق وأ. سمير عوض لقيامهما بترجمة المسرحيات الفرنسية التى اعتمدت عليها فى بحثى هذا بالإضافة إلى ترجمة المراجع الفرنسية .

كما أتقدم بالشكر إلى أستاذى أ.د. عبد القادر القط الذى تفضل بتوجيه النصائح العلمية المضيئة – التى أنارت طريق هذا البحث.

ولايفوتنى أن أذكر بكل التقدير والاحترام العاملين فى إدارة التراث فى مركز المسرح والموسيقى لمساعدتهم فى العثور على المخطوطات المسرحية وسط أعداد هائلة من المسرحيات المخطوطة .

وأملى أن تسهم هذه الدراسة فى التأريخ للتمصير فى الأدب المسرحى المصرى فيما بين الحربين ورصد مظاهره.

تمهيد

كان للثقافة الفرنسية أكبر الأثر في نهضة مصر الفكرية منذ حملة نابليون بونابرت ١٧٩٨م، فقد صحبت هذه الحملة معها طائفة من العلماء درسوا جميع مظاهر الحياة في مصر وسجلوها في موسوعتهم بعنوان « وصف مصر » وتوسلوا بالمطابع التى لم تكن معروفة قبلهم.

ومهما يكن من أمر الحملة الفرنسية ، فقد كانت لقاءً عنيفاً بين أبناء الغرب وأبناء الشرق أثر تأثيراً كبيراً في الثقافة المصرية وفي مسرحنا المصري ، وبالرغم من أن احتلال انجلترا لمصر ١٨٨٢ كان بداية للتنافس بين الثقافة الفرنسية والانجليزية وخاصة بعد الحرب العالمية الأولي حيث أصبحت اللغة الانجليزية هي الأساسية في التعليم، إذ انشأ مجلس وزراء الثقافة الانجليزي المدارس الإنجليزية في مصر، وأرسل البعثات إلى إنجلترا إلا أن الطبقة الارستقراطية المصرية كانت تفضل تعليم أبنائها في مدارس فرنسية كما استمرت البعثات إلي باريس ومن أعضاء هذه البعثات طه حسين ومحمد تيمور وأحمد شوقي وتوفيق الحكيم « [1].

وقد سافرت فرق مسرحية مصرية إلى باريس في ١٩٢٥ كما « أوفدت وزارة المعارف شاباً مصرياً ليدرس فنون المسرح الغربي في مدينة باريس ، وكان ذلك على أثر ما أظهره هذا الشاب النابغة من نبوغ في التمثيل .. قرر الاتحاد الفرنسي لجمعية المسارح الدولية التابعة لمعهد التعاون الفكرى الذي يرأسه مسيو « جيمييه » مدير مسرح الأوديون تعيين زكي طليمات أفندي عضواً مراسلاً.

---

(1) Calal Hafez : Influence de Moliére sur le theatre Comique en Egypte . these de dectorat Academic d'arts institit d'arts, dramatiques 1985.p. 47.

ثم إن فرقة مصر تُوفَدُ لتمثيل مصر فى المعرض الفنى الدولى الذي يقام في باريس[1].

« كان أصحاب الفرق المصرية يشاهدون المسرحيات الفرنسية معروضة فى بعض الدور المصرية مثل مسرح الكورسال والأوبرا ويأخذون منها مايصلح لتمصيرها وتقديمها فى المسرح المصرى مثال ذلك نجيب الريحانى وبديع خيرى إذ شاهدا عرض « توباز» الذي قدمته فرقة فرنسية في مسرح الكورسال بالقاهرة عام ١٩٣٠ وهي مسرحية ساتيرية تنتقد » وتفضح بعض مظاهر الفساد والانحراف فى دوائر الأعمال والجهاز الحكومى فى باريس والتى وجد الريحانى وبديع خيرى نظيراً لها فى سوق التجارة والمعاملات المالية فى القاهرة فى تلك الفترة ، الأمر الذى حفزهما على اقتباس « توباز» ولاسيما أن القيمة الرئيسية فى هذه المسرحية هى تأثير المال على سلوك الأفراد والجماعات وكيف يلعب دوراً خطيراً فى إفساد الضمائر وانتهاك الفضائل وهى القيمة الرئيسية فى معظم مسرحياتهما »[2].

كما لعبت الصحافة دوراً مهماً فى انتشار المسرح الفرنسي أو الدعاية له إذ كتبت المقالات عن ذلك المسرح فى الصحف والمجلات المصرية فى العشرينيات والثلاثينات وهو العصر الذهبى للصحافة الدرامية بالإضافة إلى بريد المراسلين فى باريس والمنشورات عن المسرح الفرنسى في مجلات مثل المسرح والستار والناقد.[3] ونقدم اليكم بعض عناوين المقالات المكتوبة عن بعض المؤلفين

---

(١) عبد الرحمن نصر : فرقة مصر تسافر إلى باريس ، روز اليوسف ، الخميس ٢٢ديسمبر ١٩٢٧ .

(٢) سمير عوض : مسرحية توباز بين مارسيل بانيول والريحانى ، ندوة نجيب الريحاني فى ٢٢-٢٤ يناير ٢٠٠٠ ، المجلس الأعلى للثقافة ، ص ١٥ .

(٣) مثال ذلك أيضا نشرت روز اليوسف خبر حرمان مسيو هنري برنشتين الكاتب المسرحى الفرنسي خبر اصدار حكومة ميشي قراراً بحرمانه من الجنسية الفرنسية بناء على طلب ايطاليا التى تعلن عن عداتها المستمر له نظراً ليهوديته إذ قامت ايطاليا بحركة عدائية ضد اليهود ،

انظر روز اليوسف ، الجمعة ٩ مايو ١٩٤١ (العدد ٨٧) .

الفرنسيين وأعمالهم فى مجلات مصرية وهى « موليير حياته وأعماله، فيكتور هيجو بطل الحرية وشاعر الفرنسيين[1].

كما لاحظنا أن الرقابة المسرحية التى كانت تخضع لوزارة الداخلية فى مصر تستخدم حتى الاربعينيات مطبوعات فرنسية كما اكتشفنا خطابى ترخيص مكتوبين باللغة الفر نسية إلى جانب العربية [2].

ويعلل د. جلال حافظ تفوق تأثير المسرح الفرنسى على المسرح المصري عن الإنجليزى بالأسباب الآتية :

١ – الفكرة التي طرحها خريجو السوربون من أمثال طه حسين وهي ضرورة انفتاح الثقافة العربية على الثقافة الأوربية وخاصة اللاتينية.

٢ – وصول إيميل فابر مدير ومخرج الكوميديا الفرنسية القديم إلى القاهرة فى عام ١٩٣٧ والذي درس ظروف المسرح القومي المصري وكتب تقريرا عن كيفية تطويره (أنشأ وزير الثقافة المسرح القومى المصري في عام ١٩٣٥).

٣ – الدور الهام الذي لعبه المخرج الفرنسي موريس فلاندر إذ أدار الفرقة القومية لثلاثة مواسم متتالية (١٩٣٧–١٩٣٨–١٩٣٩)، قدم المسرح القومى خلال هذه المواسم مسرحيات فرنسية وأهمها لموليير مثل الشيخ متلوف ، ومدرسة الأزواج والمريض بالوهم والبخيل والطبيب رغم انفه.

وقدم مسرح يوسف وهبي أيضاً البخيل في ١٩٣١ وقدم عزيز عيد « المريض بالوهم» في الأربعينيات[3].

---

(1) Calal Hafez : op. Cit.. p. 338-347

(2) Ibid

(٣) انظر : Ibidt, p. 290

كماتأثر الكتاب الفرنسيون بألف ليلة وليله في مسرحياتهم وبصفة خاصة في المسرح الغنائي وذلك نظراً ، لحاجة الليبرتو "Liberto" (النص اللفظى المكتوب شعراً أونثراً الذى يغنيه منشد الأوبرا على ألحان يضعها مؤلف موسيقى) إلي الإيجاز والاقتضاب، فاعداد قصة أو أسطورة مألوفة فعلاً يعفى كاتب الليبرتو من تخصيص قدر كبير من المشاهد الافتتاحية وتقديم الشخصيات وتأسيس المواقف وتقديم كل المادة العرضية اللازمة لفهم الحركة الدرامية لأنه يفترض أن المشاهدين يألفون كل هذا ،[1].

، وتعد ترجمة ، جالان ، Antone Galland الفرنسى لألف ليلة وليلة بين عامي (١٧٠٤-١٧١٣) هى أول مالفت نظر الغربيين إلى ألف ليلة وليلة واختاروا من بين القصص مايتناسب مع ذوق الجمهور الفرنسى، [2].

، لم تكن هذه الترجمة أمينة للأصل حتى أن كثيرين من النقاد الذين اشتغلوا كثيرابألف ليله وليله وما يتعلق بها امثال المستشرق ماكدونالد D.B. Maceonald يرجعون جزءا كبيرا من النجاح العظيم الذى لاقته الليالى فى الغرب إلى جالان نفسه فقد كان قاصا بطبعه .. فأضاف وحذف وغير حتى يلائم الذوق الأوروبى ، كان يؤلف الأجزاء فى القصة المكتوبة تأليفاً صرفاً، فالنهاية مثلاً التي تختم بها قصة المقدمة والتى تبين ما انتهى إليه أمر شهر زاد مع شهريار – من تأليفه وهى لاتتفق مع ماهومعروف من ختام هذه القصة ، [3].

---

(١) نجوي عانوس: مسرح إبراهيم رمزي ، رسالة دكتوراه ، مخطوطة في كلية الآداب، قسم اللغة العربية جامعة الاسكندرية، ١٩٨٦ ، ص ٢٥٨ ، ٢٥٩ .

(٢) د. هيام أبو الحسين: ألف ليلة وليلة فى المسرح الفرنسى ، مجلة فصول الأدب المقارن، جـ١ ، مجلد ٣ عدد إبريل – مايو – يونيه ١٩٨٣ ، ص ٧٥ .

(٢) د. سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة ، دار المعارف، ١٩٥٩ ، ص ٦ .

« ومما زاد من إقبال كتاب المسرح الفرنسي على ألف اليلة وليلة نشأة الرومانسية، « ففي أواخر القرن الثامن عشر اندلعت نار الثورة الفرنسية وكان ذلك إيذاناً بزوال الملكية المستبدة. واكبت الثورة الفرسية ثورة أدبية وهى الرومانتيكية، فاستوعبها الشرق ببساطته الأزلية وقيمه الروحية وحياته الوادعة.. وفى عام ١٨٠٠ توجه على وجه التحديد فريدريك شليجل .. صوب الشرق للبحث فيه عن قيمه الرومانتيكية » (١).

ولما كان الأدب الرومانتيكي أدبا غنائياً فى جوهره أى أنه أدب يعبر فيه كل كاتب عن شخصيته بحرية، أصبح من الطبيعى أن يستمد الكتاب الفرنسيون الليالى فى مسرحهم الغنائى بصفة خاصة .

كان من الطبيعى إذن أن يقبل الأدباء على قصص الليالى فى إنتاجهم ومن أهمها قصة « على بابا والأربعين حرامي – معروف الاسكافى – أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد.. وهى قصص لم تكن موجودة فى الطبعات الأساسية لألف ليلة ولكن عرفها الغرب عن طريق جالان .

« هذا علاوة على أن المسرح الفرنسى استمد بعض شخصياته من الليالى مما جعل بعض المؤلفين المصريين يختارونها للتمصير أو للتعريب ، مثال ذلك اختار « نجيب حداد» مسرحية « ليورجراف ١٨٤٣ Les Burgraves لفيكتور هيجو Victor Hugo وهى تصور الحياة فى عصر بربروسا فى إطار رومانسى ليعربها تحت عنوان « ثارات العرب» ، فشخصية الساحرة "Cuniumare" العجوز الشريرة تقابلها عند الحداد شخصية الساحرة « شمطا » تلك الساحرة التى تستطيع بسحرها شفاء المرضى ، وتزخر الليالى بمثل

---

(١) د. هيام أبوالحسين: نفسه، ص ١٧٥ .

هذه الشخصية، أما الأميرة المريضة "Regina" التى تَشفى على يد الساحرة، فنجدها أيضاً فى الليالى، كما أن طابع المسرحية الغامض المسحور كله قريب من طابع الحكاية الشعبية » [1].

وأخيراً لايمكن اغفال دور المسرحيين الشاميين الذين قدموا عروضهم فى مصر ؛ ففى الربع الأخير من القرن التاسع عشر شهدت مصر نهضة فنية إذ انتقل إليها فى هذه الآونة « سليم النقاش » على رأس جماعة تمثيل سورية ، قدمت فى القاهرة والاسكندرية عدة مسرحيات أكثرها مترجم عن الفرنسية الكلاسيكية مثل « اندروماك» و « فيدر» لـ « راسين » و « هوراس » لـ « كورنى » و « زنوبيا » للكلاسيكى الفرنسى «دونبياك» .. أما الشيخ أحمد أبو خليل القباني فقد هاجر إلي مصر عام ١٨٨٤ واستقر فى الاسكندرية وبدأ نشاطه فقدم خمس عشرة مسرحية بعضها مقتبس وبعضها مترجم وبعضها مؤلف أما الشيخ نجيب حداد.. فقد انتقل والده من لبنان إلى الاسكندرية في ١٨٧٣ وقد أغرى الأب الابن بالعمل فى المسرح ، فترجم « بعد اليأس» لراسين و « الطبيب الغضوب والسيد وحلم الملوك لكورني والرجاء لموليير وأوديب أو السر الهائل لفولتير[2].

ظل للمسرح الفرنسي الدور الرائد فى المسارح المصرية لكل هذه الأسباب، كما أصبحت اللغة الفرنسية هى اللغة المتفق عليها فى عالم المسارح، ودخلت المصطلحات الدرامية الفرنسية إلى لغتنا العربية مثل مشهد وتابلوه وكوميديا وتراجيديا ودراما وميلو دراما وأوبريت وسكتش وبلاتوه وكواليس وديكور[3].

---

(١) نجوى عانوس، نفسه، ص ٢٤.

(٢) انظر: د. محمد يوسف نجم: المسرحية الأدب العربى الحديث ، دار بيروت ١٩٥٦ ، ص ١٩٩:٢١٨.

(٣) انظر Calal Hafez : op. Cit,. p. 339.

انتشار الترجمة والتعريب ثم التمصير عن الفرنسية :

• انتشرت حركة الترجمة والتعريب منذ ١٨٢٥ إلى ١٩١٤ ، فقد كانت الترجمة كما يقول د. محمد يوسف نجم إحدي وسيلتين اتصل الأدب العربى عن طريقهما بالآداب الغربية أما الوسيلة الأخري فهى الاطلاع المباشر [١]، فانتشرت الترجمة عن موليير إذ ترجم محمد مسعود (١٨٨٩) الطبيب برغم أنفه Le medecin malgre lui والجاهل المتطبب، د. إبراهيم صبحى (١٨٨٩) الحكيم الطيار Le medecin volant وهى هزلية مجهولة من هزليات موليير وترجم خليل النقاش مسرحية فى "Horace" لكورنى لفرقتـــه التي جـــاء بها إلى مصر ١٨٧٦ ، وترجم نجيب حداد غرام وانتقام أو السيد "Lecid" كما ترجم حلم الملوك – سينا أو عدل القيصر لكورنى أيضا "Cinna" .

وترجم أبو خليل القباني « لباب الغرام » أو قيصر متريدات لراسين وقدمت فى المسرح فى الأحد ٢٦ أكتوبر ١٨٨٤ ، وترجم أديب أسحق ١٨٧٥ اندروماك عن راسين[٢] .

كما شهد القرن العشرون حركة ترجمة واسعة عن الفرنسية مثل اندروماك لراسين التي ترجمها طه حسين ١٩٣٥ ، و السيد ترجمها خليل مطران١٩٣٦ لكورنى ومارى تيودور ١٩٠٥ ، ورى بلاس ١٩١٤ ، وجول سيزار لفولتير وغادة الكاميليا ، ومدام سان جين[٣] والأب ليبونار لجان ايكار ترجمها سيد قدرى [٤] .

---

(١) نجوى عانوس: نفسه ، ص ٢٢ .

(٢) انظر: د. محمد يوسف نجم : نفسه، ص ١٩٩ : ٢٠٤ .

(٣) انظر Galal Hafez: op.cit. p. 277.

(٤) انظر جان ايكار: الأب ليبو نار، ترجمة سيد قدري ، مخطوطة في مركز المسرح بدون تاريخ.

كما ترجم أحمد رامى عن الشاعر الفرنسى « ادمون روستان » مسرحية «النسر الصغير» ومثلتها فرقة فاطمة رشدى و « في سبيل التاج » من تأليف فرانسوكوبيه «ومسرحية سميراميس لـ » بلادان « جان دارك لباربيه ويهوديت لبرنشتاين كما ترجم عن الفرنسية مسرحيتى « أرنانى » و « ماريون » [1].

لكن الفرق الأجنبية أعطت الأولوية لأعمال ساردو وهنرى باتاى وبرنشتاين وقدمت معظم مسرحياتهم فيما بين ١٩٢٠، ١٩٤٠ خاصة على مسرح يوسف وهبى[2].

كما ترجم فؤاد سليم مسرحية « المتمردة » لبيرفروندى L' insoumise وعرضت فى أول نوفمبر ١٩٢٦ فى مسرح الريحانى، وترجم إبراهيم المصرى لـ «مايترلنك» Ma-terlinck مسرحية بعنوان « موناڤانا » وهى ميلودراما ، وترجم عزيز عيد عن جورج فيدو Georges Feydeau جرانجوار Gringoire [3] كمـــا ترجم إبراهيم رمزى « لوكنت ملكاً Si j'etais roi تحت العنوان نفسه ، إذ لم يترجمها عن أصلها الفرنسى بل عن ترجمة انجليزية لها وهى: If Iwere a king للكاتب الانجليزى John Macarthy [4].

أما عن أساليب الكتاب منذ الحـرب العالمية الأولى فى الترجمة ، فقد اختلفت: يقول د. إبراهيم حمادة : « ومنهم – وهم الكثرة الغالبة – من كان يتناول المسرحية ويحاول تقريبها من الذوق الشعبي ، فيعنى بإبراز حوادثها الرئيسية ويتناول الحوار بالتلخيص أو الحذف.. ويضيف بعض مواقف الغناء، وذلك ليلاقى ذوق الجمهور.

---

(١) انظر فوزي عطوة : أحمد رامي الإنسان والشاعر الغنائى، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٧، ص٢٧.

(٢) انظر د. ليلى أبوسيف: نجيب الريحاني وتطور الكوميديا فى مصر، دار المعارف، ١٩٧٢، ص ١٢٠، ١٢٣.

(٣) انظر نفسه، ص ٣٠. ص١٢٠، ١٢٣.

(٤) انظر نفسه ، هامش ، ص ٢٤.

وأبرز مثال لهؤلاء هو سلامة حجازى.. الذى كان يعمل على شقلبة الأصول الأفرنجية عن طريق الحذف والتعديل علماً بأن كل مسرحياته كانت تلحينه اللهم إلا قلة ولكنها لم تكن على مستوى عال من الناحية الدرامية» (١).

وأيضا لم يلتزم أمين صدقى بالنــص الأصلى فى ترجمته التزاماً دقيقــاً فعندما ترجم « فنصــل الوز» فى ديسمبر ١٩٢٥ عـن مسرحية النهار والليـل Le jour et nuit ، فنجده يحذف أحياناً. ويضيف أحياناً أخري ، وعندما ترجم فى يناير ١٩٢٥ ڤودڤيل مراتي في الجهادية ، الحان محمد عبد الوهاب وتمثيل نجيب الريحاني وبديعة مصابنى وفتحية أحمد عن مسرحية Les vinght huit jours de clairette عن فيدو لم يلتزم بترجمة العنــوان « ثماني وعشرون يوماً فى المعسكر» حذف مشاهد بأكملها وادمج شخصية « جيبارا » في شخصية « ميشونيه » وحذف كثيراً من أغاني النص الفرنسى وألف بعض الأغنيات كما ألف أغنية لاستخلاص العبرة من الڤودڤيل ، كما أضاف التعابير والأمثال الشعبية (٢).

ويتحدث د. محمد يوسف نجم عن طائفة أخرى حين يقول « من الكتاب من كان يعنى بالناحية الأدبية من هذه المسرحيات ولايأبه للشروط التى تقيده بها طبيعة المسرح العربي، ولذا كان يبذل الجهد فى سبيل المحافظة على الأصل ونقله نقلاً أميناً دون عبث أو تشويه »(٣).

أما عن مصطلح التعريب ، فيعرفه د. محمد يوسف نجم قائلاً:

« قائم على نقل البيئة – التى تدور فيهاحوادث المسرحية إلى بيئة عربية وكذلك تغيير أسماء الشخصيات وتعديل طبائعهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التى نقلوا عنها» (٤).

---

(١) د. إبراهيم حمادة : البداية الغنائية فى المسرح المصرى ، مجلة المسرح العدد (٧٤) نوفمبر ، ديسمبر ١٩٧٠ ، ص ٤٦ .

(٢) انظر نجوي عانوس: المسرح الضاحك (مسرح أمين صدقى) ، الهلال، اكتوبر ١٩٨٩ ، ص ١٩ .

(٣) محمد يوسف نجم : نفسه، ص ١٩٦ .

(٤) نفسه، ص ١٩٧ .

استخدم بعض الكتاب المسرحيين مصطلح التعريب بهذا المفهوم بينما استخدمه آخرون بمعنى الترجمة إذ يعرفنا أحد النقاد المعاصرين بمسرحية « طيف الشباب» تأليف «مارسيل بانيول » بأنها «من تعريب أحمد بدرخان وعرضت علي مسرح الأوبرا وأخرجها مسيو فلاندر»[1]. وحقيقة الأمر أنها من ترجمة بدرخان .

كما كان إبراهيم رمزى يستخدم مصطلح التعريب مرادفاً للتمصير فيقول عن مسرحية « عزة بنت الخليفة »:

« عزة بنت الخليفة ألفها هنريك هرتز الدانيمركى ونقلها إلى الإنجليزية بالشعر المعروف الغنائى الشريف أدموندفييس وعرضها ومصر موضوعها إبراهيم رمزى »[2] وحقيقة مافعله فى المسرحية هو التمصير .

كما استخدمت الناقدة والممثلة « روز اليوسف » التعريب بمفهوم الترجمة فتقول: « هل التعريب فى حاجة إلي التشجيع ، هل هذه الروايات المعربة مما يلائم ذوقنا»[3].

مصطلح التمصير : التمصير بمفهومه الصحيح هو نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية الأجنبية إلى بيئة مصرية وتغيير أسماء الشخصيات وتعديل طبائعهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة المصرية.

استخدم كتاب المسرح فى هذه الفترة مصطلح التمصير مرادفاً لمصطلح «الاقتباس » تقول روز اليوسف :

---

(١) بدون توقيع : طيف الشباب، الصباح، ١/٤/١٩٣٨.

(٢) نجوي عانوس: مسرح إبراهيم رمزي، ص ١٢.

(٣) روز اليوسف: الكتاب المسرحيون الذين فازوا بجوائز الرواية التمثيلية ، روز اليوسف ، العدد ٢٣ ، الاربعاء ابريل ١٩٢٩ ، ص ٧٣.

« ليس الاقتباس فى اعتقادى أن يغير الكاتب أسماء أشخاص قصة ، فتصبح «هنريت» فاطمة هانم ويلبس « جورج » الطربوش وينعم عليه المقتبس بلقب « أحمدبك» ثم ينقل الحوادث من أوربا إلى الاسكندرية أو أعالى الصعيد» [1] .

كان الممصر يحرص على إخفاء اسم المسرحية الأصلية أو المؤلف الذي مصرعنه، وغالباً مايختار مؤلفين مسرحيين فرنسيين مغمورين وأعمالهم أيضاً مغمورة ومنشورة فى صحف قديمة[2] حتى يظن القارىء أنه المؤلف وليس الممصر.

انتشار حركة التمصير منذ محمد عثمان جلال (١٨٢٨-١٨٩٨) إلى الحرب العالمية الثانية:

انتشرت حركة التمصير بظهور القومية المصرية، تقول د. نفوسة زكريا: «ظهرت حركة التمصير بظهور القومية المصرية فى أواخر القرن التاسع عشر وتبعتها فى أطوار نموها حتى بلغت أشدها بعد ثورة سنة ١٩١٩ ، والقومية المصرية من النزعات الانفصالية التي خلفتها السياسة الاستعمارية لافى مصر وحدها، بل فى مختلف البلاد العربية، وقد أثرت هذه النزعة فى عقول المصريين وقلوبهم حتى أدت ببعضهم إلى نوع من التعصب الممقوت والانطواء المزعوم داخل حدود مصر الجغرافية، فقاموا ينادون بوضع آمالنا فى مصر وحدها وتكريس جهودنا لها والعمل على حفظ مشخصاتها بإبراز الطابع المميز لها فى كل مايتعلق بنتاج أهلها »[3].

---

(١) روز اليوسف : نفسه .

(٢) نشرت معظم المسرحيات الممصرة فى صحيفة : Illustration theatrale . journal d'actualités dramatiques استطعت الحصول على بعض اعدادها من ١٩٠٦ إلى ١٩٠٩ وقد عثرت فيها على قطعة الشيكولاته الصغيرة التى مصرها بديع ونجيب تحت عنوان الدلوعة كما عثرت على « ميكيت وأمها» مصرها بديع ونجيب تحت عنوان « الشايب لما يدلع » و«إلا خمسة » تمصير بديع ونجيب أيضا، ومدام جوزيت مراتى ترجمة أمين صدقى.

(٣) د. نفوسة زكريا سعيد: تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر، دار المعارف بمصر، جـ١ ، ١٩٦٤، ص ١٢٣ .

لذلك انتشرت الدعوة إلى التمصير والتأليف من أجل إنشاء مسرح مصرى، فتقول الناقدة روز اليوسف :

« تهافتنا على الروايات الأجنبية فأخذنامنها دررها، وحصاها، وشوهنا بعضها تشويهاً قبيحاً، هذه القصص لم تكتب لناولم توضع لنا ولم يحاول مؤلفوها أن يعالجوا أمراضنا أو يظهروا بعض طبائعنا، ومعتقداتنا، وعاداتنا..، ومع ذلك فسوق هذه القصص رائجة .

سلوا المسارح إن كانت تشكو من قلة الروايات المعربة[1]! سلوها كم أخرجت هذا الموسم من القصص المعربة وكم من القصص المؤلفة. سلوا أبيض ووهبي وعكاشة أخرج وهبى ١٤ قصة منهاواحدة فقط مؤلفة .. ثم تعالوا إلى « الاقتباس» وكما يشاء أصحابه أن يسموه ليس الاقتباس فى اعتقادى أن يغير الكتاب أسماء أشخاص قصة ما.. هذه سرقة لا أكثر ولا أقل وهذا ماجرى عليه حتى الآن معشر المقتبسين فى مصر...

سادتى أعضاء اللجنة : فى البلد مؤلفون هناك إبراهيم رمزى ولطفى جمعه وانطون يزبك.. المؤلف هو عماد المسرح لا المعرب ولا المقتبس لأننا نريد مسرحاً محلياً لاصورة مشوهة من المسرح الأوربى» [2] .

ويعلل « يوسف وهبى» نجاح المسرحيات الممصرة بظهور القومية المصرئة بعد ثورة ١٩١٩، ويملل الجمهور من مشاهدة مسرحيات لاصلة لها بأخلاقه وعاداته، وبدور التطور والنهضة التى تمر بها مصر فإذا كان المسرح المصرى بدأ بالترجمة قبل ظهور القومية المصرية فلابد من الاتجاه للتأليف والتمصير بعد هذه النهضة[3] ويشارك الناقد

---

(١) استخدمت مصطلح التعريب بديلا عن الترجمة.

(٢) روز اليوسف : نفسه .

(٣) انظر يوسف وهبى: النقد فى مصر(الرواية المصرية وكيف حوربت) الصباح، ١٥/٤/١٩٣٨ .

الملقب بالأحنف فى هذه الدعوة ويشجع المؤلفين المصريين على التمصير والتأليف لإنشاء المسرح المحلى لأن المسرح لن يقوم إلا بهؤلاء المؤلفين الذين يكتبون عن أخلاقنا وعاداتنا الضار منها والنافع . ويكرم كاتبين الأستاذ انطوان يزبك المؤلف المحلى الناقم ويونس القاضى المؤلف البلدى الساخر(١) .

ويوضح الناقد عبد المجيد حلمى أثر هذه الدعوة على محمد يونس القاضى إذ ألف مسرحيات مصرية مثل المظلومة التى كتبها لجوق منيرة المهدية ونجحت نجاحاً هائلاً و « حماتي » والمساواة والمهذبة وبنت غلطة وحاجب الظرف والجنون فنون والوكيل وحلاوة البخت وكلها يومين(٢) .

ويعلل عدم استمرار يونس فى التأليف بأن الفرق المسرحية كانت تفضل المسرحيات المترجمة عن المؤلفة لعدم دراية المدير الفنى للفرقة بأخلاق الأمة المصرية وعاداتها وان المخرج اعتاد إخراج المسرحيات الأجنبية دون المصرية(٣) .

ويعلل ناقد معاصر لهؤلاء الكتاب ويدعى أمين على عيسى تشجيع مديرى الفرق للتمثيل « الأفرنجي» وعدم تشجيعهم للمسرح المحلى بأن الروايات المترجمة ثمنها أرخص من الروايات المؤلفة (٤) .

ويضيف الناقد عبد الرحمن نصر سبباً آخر لانتشار المسرحيات الأجنبية هو تشجيع صحافتنا المصرية والحكومة للفرق الأجنبية التى تمثل مسرحياتها فى مصر مما يؤدى بيوسف وهبى وجورج أبيض إلى إخراج مسرحيات أجنبية للفوز بتشجيع الحكومة وبصفة خاصة تشجيعها لدار الأوبرا التى تقدم مسرحيات فرنسية(٥) .

---

(١) انظر الأحنف : فى سبيل "المسرح المحلى، المسرح، الاثنين ١٤ فبراير، ١٩٢٧، ص ٨ .
(٢) انظر عبد المجيد حلمى: "المسرح المحلى، المسرح، فى الاثنين ١٣ديسمبر ١٩٢٦ ، ص ١٣ .
(٣) انظر نفسه .
(٤) انظر أمين على عيسى: "المسرح المحلى، المسرح، الاثنين ٣ يناير ١٩٢٧، ص ١٥ .
(٥) انظر عبد الرحمن نصر [illegible] الفرق الأجنبية، روز اليوسف، الخميس ٨ ديسمبر١٩٢٧ ، العدد(١٠٩) ص١٥

أما عن كيفية التمصير، فتوضحها الناقدة « روز اليوسف » قائلة عن أحد الممصرين:

« وعادته التي يجري عليها أن يقرأ الرواية التمثيلية الأجنبية، فإذا أعجبه قرأها – ثانية – وثالثة ثم يخرج منها كافة العناصر والمواقف والآراء التي لايمكن أن يسيغها العقل المصري ، والتي تتصادم مع عاداتنا ومعتقداتنا ويضع في مكانها عناصر ومواقف وآراء من عنده هو ولكنها مع ذلك تتمشى مع سياق الرواية فلا يشعر المتفرج أن هناك ترقيعاً أو نشاذاً في الرواية وروحها » (١).

أما عن نجيب الريحاني وبديع خيري ، ففي المرحلة الأخيرة من حياتهما أخذا يعتمدان على المسرح الغربي، فكان يكلفان أحد المترجمين بترجمة المسرحية الفرنسية التي تنال استحسانهما ثم يتعاونان على إعادة كتابتها وتمصيرها ، فتبدو المسرحية وكأنها مؤلفة وتحمل بصمات الفنانين واضحة وإن كانت تقلد المسرح الكوميدي الفرنسي بناء وتكنيكا(٢).

وبعد تعريف المصطلحات (الترجمة – التعريب – التمصير) واختلاف الكتاب وقتئذ حول هذا التعريف ، وتوضيح الأسباب التي دعت إلى انتشار التمصير ثم التأليف يجب أن أشير إلى أنهم استخدموا أيضا لفظ الرواية كبديل للمسرحية وذلك لأن التراث العربي لم يعرف فن المسرحية، وإنما عرف الأشكال المروية إذ انتقلت القصيدة العربية عن طريق الرواية كما ترددت السير والحكايات الشعبية عن طريق الرواية.

نشأة التمصير في مسرح محمد عثمان جلال:

كان محمد عثمان جلال أول من مصر المسرحيات عن الفرنسية إلى الزجل المصري مستلهماً فكرتها من البيئة والحياة المصرية ،مصر أربع مسرحيات هزلية

---

(١) روز اليوسف : المؤلفون المسرحيون وكيف يكتبون رواياتهم، روز اليوسف ، ابريل ، ١٩٢٨ .

(٢) انظر د. ليلى أبو سيف: نفسه، ص ٥.

لموليير جمعها فى كتاب بعنوان « الأربع روايات من نخب التياترات وهذه الروايات هى:

١ – الشيخ متلوف	La tartuffe
٢ – النساء العالمات	Les Femmes saventes
٣ – مدرسة الأزواج	L'ecole des maris
٤ – مدرسة النساء	L'ecole des femmes [١]

كما مصر « الثقـــــلاء » ١٨٩٦ – ١٨٩٧ Les Facheux والمحترمين فى ١٩٠٤، [٢].

« حرص جلال .. على تصوير البيئة المصرية الشعبية فى مختلف مظاهرها فى روحها وعاداتها وتقاليدها، فأدخل فيها كثيراً من الفكاهات والحكم والأمثال الشعبية.. وقد وفق جلال إلى حد كبير فى المسرحيات التى كانت ملائمة بطبيعتها للمجتمع المصرى معبرة عن أهم مشكلاته فى ذلك الوقت، مثل مسرحية « مدرسة الأزواج » التى تروج للدعـــوة إلى سفـور المرأة وقد كانت وقتئذ فكرة ناشئة لم يكتب لها الذيوع والانتشار بعد » [٣].

ويقارن د. على الراعى بين مسرحية الشيخ « متلوف » لمحمد عثمان جلال وتارتوف لموليير، فيقول « انظر إلى هذه الصورة التى يمصر بها عثمان جلال كلاماً

---

(١) د. نفوسة زكريا : نفسه ، ص ٢٦٢.

(٢) محمد يوسف نجم: مقدمة المسرح العربى (دراسات ونصوص) ، محمد عثمان جلال، دار الثقافة، بيروت ، ١٩٦٥، ص أ، ب.

(٣) د. نفوسة زكريا : نفسه، ص ٢٦٢.

عاماً تقوله عند موليير الوصيفة « دورينا » في ذم « اورانت» إحدى النساء الغزلات اللواتي تتقدم بهن السن فيعجزن عن مزيد من الغزوات فتشيع المرارة في نفوسهن، ويحقدن على حب الشباب بعضهم لبعض.. و « اورانت» عند عثمان جلال اسمها «دودو» وتقول الخادمة بيهانه (التي تقابل الوصيفة « دورينا » عند موليير):

الست دودو من يقول عنها كلام	حـــره تقيه ماعليهـــــاش مـــلام
لكنهـــا كبرت قـــوى وتقدمـــت	وتحســرت على الشـــباب وتندمـــت
من قلة الحيله ومن كثـرة مفيش	تابت عن العرق وعن شرب الحشيش
كانت وهى شبه تحب البحبحـة	وتكلم الجــدعان وتهــوى السرمحه.

ونجح جلال في تحويل « تارتوف » من قس فرنسي إلى فقيه مصري اسمه متلوف » (١).

نقل جلال عن الفرنسية أيضا ثلاث مآسي لـ « راسين » إلى الزجل المصري وجمعها في كتاب بعنوان « الروايات المفيدة في علم التراجيده» وهذه المآسي هي:

١ – استـــــير Esher ٢ – افغانيــــــة I'Phigène

٣ – الاسكندر الأكبر Alexandre le grand وحولها إلى العامية . وهنا يجدر بنا أن نتساءل هل كانت العامية مناسبة حقاً لتصير هذه المسرحيات وفي مثل هذه المآسي بالذات؟

---

(١) د. على الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، الهلال، ١٠٧٨، ص ١٢٣، ١٢٤.

وانظر محمد عثمان جلال : الشيخ متلوف: المسرح العربي ، محمد عثمان جلال، اختيار وتقديم د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ١٩٦٥ ، بيروت، ص ١٣.

« لقد استخدم جلال اللغة الدارجة في تمصيره لمسرحيات موليير، فكان أكثر توفيقاً منه في مسرحيات راسين وسبب ذلك أن مسرحيات موليير كانت جميعاً من نوع الملهاة ، واللهجات الخاصة كانت ولازالت عنصراً من عناصر الإضحاك في نقل هذا النوع وقد استخدمها موليير نفسه في بعض مسرحياته؛ أما مآسي راسين هذه فقد أفسدت اللغة الدارجة جوها الصارم وأخرجت أبطالها العظام الذين انحدروا من التاريخ عن وقارهم التاريخي» [1].

ثم انتشرت حركة التمصير مابين الحربين، وأهم هذه المسرحيات:

١ - خلي بالك من اميلي Occupe toi d' Amelie للكاتب الفرنسي Georges Feydeau وأخرجها عزيز عيد .

٢ - خليك تقيل : مصرها بديع خيري ونجيب الريحاني عن مسرحية الديك الرومي Le Dindon لجورج فيدو وعرضت في سبتمبر ١٩١٦ .

٣ - عبد الستار أفندي: مصرها محمد تيمور عن الأب ليبونار Le pére Lebonard وعرضت في دار التمثيل في ديسمبر ١٩١٨ .

٤ - العشرة الطيبة : مصرها محمد تيمور عن ذي اللحية الزرقاء Barbe Blue عرضت في ١٩٢٠ .

٥ - الزوبعة : مصرها عباس علام عن مسرحية فرنسية La Concience de l'enfant وقدمتها فرقة ترقية التمثيل العربي لأول مرة في تياترو حديقة الأزبكية سنة ١٩٢١ .

---

(١) د. نفوسة زكريا: نفسه، ص ٢٦٧ .

٦ - أوبريت معروف الاسكافى : Marouf Savetier لماردروس نيبونى : مصرها محمد عبد القدوس تحت عنوان المدينة المسحورة وعرضتها فرقة عكاشة فى مسرح الأزبكية فى ١٩٢٣ .

٧ - امنيوسا : تمصير توفيق الحكيم عن كارموزين Carmosine للكاتب الفريد موسيه Alfred Musset وكتبها فى ديسمبر ١٩٢٤ ولم تعرض .

٨ - كوثر : مصرها عباس علام عن مسرحية « السارق » لهنرى برنشتين .

٩ - أوبريت على بابا والأربعين حرامى : مصرها توفيق الحكيم عن فانلو وبوسناك وعرضت فى ٤ نوفمبر ١٩٢٦ .

١٠ - لوكاندة الأنس : تمصير عزيز عيد وعرضت فى مايو ١٩٢٥، عن L'Hotel du Libre Échange لجورج فيدو، وترجمها نيقولاريدال Nicholas Rudall إلى الإنجليزية تحت عنوان Paradise Hotel لوكاند ة الفردوس.

١١ - رحلة بيرشون : Le Voyage de M. Perrichon للكاتب أوجين لابيش Eugene Labiche مصرها إبراهيم رمزى تحت عنوان سياحة حمروش ولكنه لم يمصرها عن أصلها الفرنسى بل عن ترجمة إنجليزية لها لأنه كان لايجيد الفرنسية .

١٢ - أوبريت شهو زاد [(١)]: مصرها عزيز عيد ولحنها سيد درويش وكتب أغانيها بيرم التونسى عن مسرحية فرنسية La grande Duchess « الأميرة العظيمة » وعرضت فى ٣ ديسمبر ١٩٢٦ فى مسرح الأزبكية .

١٣ - سهام : مصرها عباس علام عن مسرحية La Dame de chez Maxim سيدة مكسيم لجورج فيدو، وعرضت فى مسرح الازبكية فى ١٩٢٦ .

---

(١) أطلق عليها عزيز عيد اسم شهو زاد وليس شهر زاد بينما التزم بعض النقاد في تعريفهم بها بهذا الاسم وأطلق عليها البعض الآخر شهر زاد .

١٤ – الساحرة : مصرها عباس علام عن مسرحية La grande epouvante للكاتبين الفرنسيين Andre lorde et. Bauche ومثلتها فرقة فيكتوريا موسى فى ١٩٢٧ بتياترو فيكتوريا.

١٥ – أوبرا كليوباترا ومارك انطون : مصرها سليم نخلة ويونس القاضي ولحنها الشيخ سيد درويش ومحمد عبد الوهاب عن اوبرا ،جول ماسنيه ، وعرضتها فرقة منيرة المهدية فى مسرح برنتانيا فى فبراير ١٩٢٧.

١٦ – الجنيه المصرى: تمصير بديع خيرى ونجيب الريحانى عن Topaze توباز للكاتب الفرنسي مارسيل بانيول Marcel Pagnol وعرضت فى مسرح الكورسال فى ديسمبر ١٩٣١.

١٧ – بيومى أفندى: مصرها يوسف وهبى عن الأب ليبونار وعرضت فى مسرح رمسيس فى ١٩٣٣.

١٨ – الزوجة العذراء : مصرها عباس علام عن مسرحية الزوجة الثامنة لذى اللحية الزرقاء La Huitieme Femme de Barbe Blue للكاتب Alfred Savoir ، مثلتها فرقة فاطمة رشدى فى ١٩٣٣.

١٩ – الدنيا لما تضحك : مصرها بديع خيرى ونجيب الريحانى عن ١٠٠٠ فرنك لليوم الواحد Cent mille Francs Pour jour وعرضت فى ١/٣/١٩٣٤.

٢٠ – الشايب لما يدلع : مصرها بديع خيرى والريحانى عن ميكيت وأمها Miquette et sa mére للكاتبين M.M Rbort de Flers et G A, de Caillavet وعرضت فى نوفمبر ١٩٣٤.

٢١ – حكم قراقوش : تمصير بديع خيرى ونجيب الريحانى عن مسرحية لو كنت ملكاً التى ترجمها إبراهيم رمزى عن ترجمة انجليزية للمسرحية الفرنسية ، أما

المسرحية الانجليزية فهى If Iwere a king للكاتب John Macarthy ويمقارنة المسرحية المترجمة بمسرحية Si jetais Roi لوكنت ملكاً للكاتب أدولف دنيرى (١٨١١-١٨٩٩) وجدت تشابهاً كبيراً بينهما .

٢٢ – مين يعاند ست : مصرها عزيزعيد عن « ضربة مقرعة « Un caup de fouet في ٢٢ ينايـــر ١٩٣٦ وقـد ترجمهـــا قبــل أن يمصرهــا تحت عنــوان « ضربة مقرعة ».

٢٣ – لوكنت حليوه : مصرها بديع خيرى ونجيب الريحانى عن مسرحية Bichon للكاتب Jean de léaraz وعرضت في ٦ يناير ١٩٣٨ .

٢٤ – الستات مايعرفوش يكدبـــوا : تمصير بديع خيرى ونجيب الريحانى عن Mon Bebe وعرضت في ابريل ١٩٣٨ .

٢٥ – الدلوعـــــــة : مصرها بديع ونجيب عن La Petité chocolatiere في ١٩ أكتوبر ١٩٣٩ .

٢٦ – « ثلاثين يوم في السجن » : تمصير بديع ونجيب عن مسرحية عشرين يوماً في الظل Vingts jour à L'ombre في ٩ مايو ١٩٤١ .

٢٧ – حسن ومرقص وكوهين : تمصير بديع خيرى ونجيب الريحانى عن المقهى الصغير La Pétité Cafe للكاتب الفرنسى Tristan Bernard .

٢٨ – إلا خمســـة : مصرها بديع خيرى ونجيب الريحانى عن مسرحية Mois Cinq تأليف Paul Gavault وعرضت في ٤ مارس ١٩٤٥ .

الفصل الأول

عرض تاريخى للمسرحيات الممصرة

الفصل الأول

عرض تاريخى للمسرحيات المصرية

كان المسرح المصرى يقدم أساسا مسرحيات الفواجع والمآسى التى تدور حول الدول والقواد والوزراء،وبعد دخول الشيخ سلامة حجازى عالم المسرح أصبحت المسرحية الغنائية هى المسيطرة على المسرح المصرى .

« ولما كانت مسرحيات تلك الفترة تنتهى غالباً بالفواجع والموت، فقد عرف المسرح المصرى مايسمى بالفصل المضحك فكان يقدم فى نهاية المسرحية فصلاً مضحكاً .. ومن أشهر ممثلى الفصل المضحك: محمد ناجى وفهيم القار وسيد قشطه » [١] .

« وتدريجيا ظل يضعف تيار المسرح الجاد فى أثناء الحرب العالمية الأولى إذ كان الجوفى مصر خانقاً، فأعلنت انجلترا حمايتها عليها وفرضت الأحكام العرفية واضطربت الظروف الاقتصادية وانخفض سعر القطن لخوف المستوردين فى البلاد

---

(١) منير محمد إبراهيم: من رواد المسرح المصرى، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٦، ص ٤٥، ٤٦ .

الأجنبية من غلق الأسواق التى يبيعون فيها منتجاتهم القطنية نتيجة لظروف الحرب وانقطاع المواصلات ، فانسحب التجار الأجانب كما تعرض الفلاحون للضغط.. لإجبارهم على الانخراط فى الجيش .

كان طبيعياً فى مثل هذه الظروف أن تجنح الميول إلى طلب الترفيه والتسلية تفريجاً للكرب الخانق وأن يسود تيار المسرح الضاحك فى جميع العروض المسرحية، فكثرت المسارح الكوميدية وأخذت معها النوادى الليلية والحانات تقدم بواسطة الممثلين الذين لمعت اسماؤهم يومذاك كعزيز عيد ونجيب الريحانى وعلى الكسار وأخذت تقدم الفرانكو آراب(١) والڤودڤيل(٢) بنجاح كبير(٣) .

---

(١) الفرانكو آراب : مسرحيات تؤدى بلغة خليط من العربية والفرنسية أو من العربية والفرنسية والإنجليزية تتخللها أغنيات ورقصات، ولعل عزيز عيد هو أول من قدمها .

(٢) الڤودڤيل Vaudeville أصل التسمية فرنسى، أطلقت على المسرحيات الخفيفة أو النقدية المختلطة بالأغانى ثم اطلقت على الأوبرا الخفيفة أو الكوميديا.

(٣) تعرض الڤودڤيل فى فرنسا لكثير من التغيير مبنى ومعنى ولعله نشأ فى القرن ١٥ حيث كتب شاعر من تورماند أبياتا هجائية مقفاة عن بعض المظاهر المرفوضة فى زمنه، وهى مأخوذة من «ڤودوڤير» أى وادى ڤيرا ولعل الكلمة جاءت من ڤوادوڤيى أو أغنية شاعر المدينة .

انظر سمير عوض ونخبة من أساتذة اللغة الإنجليزية وآدابها: قاموس المسرح، تحرير واشراف د. فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ٤، ١٩٩٨، ص ١١٨٩، ١١٩٠ .

نال چورچ فيدو(1) الكاتب القودفيلى الفرنسى اهتماماً كبيراً من كتاب المسرح فى مصر، إذ ترجم الكتاب مسرحياته ومصروها، فترجم أمين صدقى خلى بالك من اميلى وياست ماتمشيش كده عريانه .. ومراتى فى الجهادية، ومصر عباس عـــلام له «حانــة مكسيم »تحت عنوان « سهام ».

---

(١) چورچ فـيـدو Georges Feydeau (١٨٦٢- ١٩٢١) كتب فى بداية حياته العديد من المونولوجات ثم كتب فى ٢٠ فبراير ١٨٨٥ كوميديا من فصل واحد تحت عنـوان « مستحق الشـنـقـه Gibier de Potence ثم كتب فى ١٨٨٦كوميديا الأطفال « عرائـس بالقــوة Fiances en herbe ، وفى ١٨٨٦ كتب ترزى السيدات Tailleur Pour dames وهـى كوميديا من ثلاثـــة فصــــول، كمـــا كتب فى ١٨٨٧ « بيت العاهرات L'Asile des cocottes وكتب فى ١٣ إبريل ١٨٨٨ « حمام منزلى Un bain de ménage ، وكتب فى العام نفسه « قطة فى الجيب Chat en poche ، وفى ٢٧ سبتمبر ١٨٨٨ كتب «خطيبات لوش» Fiancés de Loches ، وكـتب فى ٢١ يناير ١٨٨٩ مــهــمـــة ادوارد L' affaire Édouard ، وفى أكتوبر ١٨٨٩ كتب Un Fil à la patte ، وفى ١٠ مارس ١٨٩٠ كتب كوميديا من فصل واحد وعنوانها سيدة مجتمع Une Femme da monde ثم كتب زواج باريلو Mariage de Barillon وهى ڤودڤيل من ثلاثة فصول وفى ٢٥ إبريل كتب أوبريت من فصل واحد تحت عنوان مدموزيل نونو Mademoiselle Nounou ، وفى ٣١ أكتوبر ١٨٩١ كـتب Madame Sganarelle مدام سجناريل ، وفى ١٦ إبريل ١٨٩٢ كتب السيد المطرود Monsieur chasse وهى كوميديا من ثلاثة فصول قدمت فى المسرح الملكى ولاقت نجاحاً كبيراً ، وفى ١٨٩٣ كتب فندق المزاج L' hotel du libre Échange ، وفى ٥ ديسمبر ١٨٩٦ كتب الديك الرومى Le Dindon وهى كوميديا من ثلاثة فصول، وفى ٢٩ مارس ١٨٩٧ كتب جلسة ليلية Séanse de nuit ، وفى ١٧ يناير ١٨٩٩ كتب سيدة مكسيم La Dame de chez Maxim وتتكون من ثلاثة فصـول ، وفى ١٥ مـارس كـتب احـذر من امـيليـه Occupe toi d' Amilie ، وفى ٢٣ فـبـراير ١٩٠٢ كـتب تذكـرة جـوزفين Billet de Josphine ، وفى ١٩٠٦ كـتب برعم النبـات Bourgeon ، وفى ٢٩ ١٩١٠ كـتب On purge Bébe تنظيف الطفل، وفى ١٨ فـبـراير ١٩١٤ كـتب لاتتنزه عـاريا Mais n'te proméne donc pas toute nue! ، وفى ١٤ يناير ١٩١٦ كتب je ne trompe pas mon mari لا أخــون زوجى ثم كـتب " je m'en fous " -Hartense a dit يقـول هوستنس ليس شأنى، كما كتب فى ١٩١٩ سيناريو لفيلم عرضه شبلن وهو العكسرى شارلوت Charlat Soldat وتوفى فى ٥ يونيه ١٩٢١ .

انظر Bernard Marat: jouer Feydeau au jour d'hui . feydeau theatre. omnibus 1994., p.8:15

« وقد نقلت إلينا صحف باريس الشهيرة خبر وفاته ورثاه كتاب المسرح الغربى وصور أحدهم محاكمة القديس بطرس له وهل يدخله الجنة أو النار وتنتهى المحاكمة بإدخاله الجنة لأنه ألف حانة مكسيم ، هذه ترجمتها:

قال القديس بطرس: هل أنت كاتب رواية « السيدة التى هى من مكسيم »

فيدو : أجل

القديس: ورواية شمبنيون بالرغم منه

فيدو : أجل نعم.

القديس: ورواية « خلى بالك من إميلى».

فيدو : نعم ! نعم !

القديس : ورواية ياستى ماتمشيش كده عريانة.

فيدو : نعم بكل أسف.

القديس : ثناء عليك يابنى !، اننى أحيى فيك حبك للإنسانية وإحسانك إليها لقد أضحكت الناس طويلاً وطردت عنهم الغضب والحقد ومرارة النفس والطمع فى مال الغير والعجرفة .. فيا چورچ فيدو ان محلك بيننا بلا شك »[1].

وترجم أمين صدقى « ياستى ماتمشيش كده عريانه» Madame ne marches pas donc toute nue وخلى مراتى أمانة عندك وخلى بالك من اميلى[2] فى صيف

(١) كليمان فوتيل: الاكسبريس: الجمعة ، ١٤ يوليو ١٩٢١ ، العدد ١٥ ، السنة ١٩ ، ص٢.

(٢) انظر د. ليلى أبو سيف: نفسه فى ص ٣٤: ٣٦.

١٩١٥ إشراف عزيز عيد ، وترجم « مدموزيل جوزيت مراتى» [١] و«المشعوذ والعجوز» و« قبلة فى الظلام » « وزى ما أنت راسى» و« حماتك بتحبك » و«حلق حوش» و«دقة بدقة » [٢].

« كما اتجه إبراهيم رمزى الذى اعتاد كتابة التراجيديا التاريخية والميلودراما إلى الفودفيل متخذا من العمدة شخصيته الرئيسية فقدم « عقبال الحبايب » ألفها ١٩١٦ ومثلتها فرقة جورج أبيض ثم قدم « دخول الحمام مش زى خروجه » [٣] كتبها فى ١٩١٦ ومثلتها فرقة عزيز عيد فى تياترو الأبيه دى روز، ومما ساعد على ازدهار هذا النوع وتمصيره فى مطلع العشرينات أن المسرح كسب جمهورا جديدا من الموظفين والطلاب صاروا يشكلون نواة الطبقة الوسطى إذ كان الموظفون وأرباب المهن الحرة من المحامين والمهندسين والأطباء والصحفيين وأساتذة الجامعات وبمعنى آخر كانت الانتلجنسيا هى العمود الفقري فى البرجوازية الصغيرة التى ناصرت الديموقراطية والحرية والحركة الوطنية المصرية .

أما الجناح الزراعى للبرجوازية الصغيرة والذى يتمثل فى متوسطى وصغار الفلاحين فكان لهم دور فى حياة مصر السياسية فهو الذى كان يمد المدارس فى مختلف عواصم المديريات بالتلاميذ لعجز طبقة الفلاحين ماديا ومن هذا الجناح تخرج كثير من مثقفى مصر مثل الشيخ محمد عبده ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم وعباس العقاد[٤].

---

(١) مدموزيل جوزيت مراتى،

Mademoiselle Josette, Ma femme تأليف, charvay Paul Gavault et Robert (Gymnase)

عثرت عليها منشورة فى جريدة

L'illustration Theatrale, Journal d'actualites dramatiques 1909

ويوضح الناشر أنها نشرت لنجاحها فى المسرح الفرنسى.

(٢) محمد شكري: تقرير حقيقة – فى كوكب الشرق، ١٩٢٥/١/٢٨، ص ٣.

(٣) نجوى عانوس: شخصية العمدة فى المسرح المصرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ فى ص٢٩.

(٤) انظر محمد السعيد أدريس : حزب الوفد والطبقة العاملة المصرية١٩٢٤-١٩٥٢، دار الثقافة الجديدة، ط١، ١٩٨٩، ص ٦٦-٦٧.

كماأدت الظروف إلى تواجد الكثير من الأجانب في مصر، فانتشر الفرانكو آراب وضم المسرح إلى جانب الطبقة المتوسطة الأوربيين الأثرياء الذين بنوا ثرواتهم خلال الحرب.

ولكن الجمهور شعر بالخجل أمام فارسات عزيز عيد الجريئة، وفشلت « خلي بالك من امـيلي »[1] كما فشلت « ياستي ماتمشيش كده عريانه » وآثارت حملة عنيفة من الصحف، وحمل كاتب الأهرام حملة شعواء على جوق الكوميدى العربي وعزيز عيد وأمين صدقي ، وعلى مسرحية « خلي بالك من أميلي» بصفة خاصة ويلوم هذا الجوق

---

(١) أعلن عزيز عيد أن مشاهدة هذه المسرحية مقصورة على الرجال فقط إذ مامن سيدة مصرية محترمة كانت تجرؤ على حضور عرض مسرحية تشيد بمغامرات مومس . د. ليلى أبوسيف: نفسه، ص ٣٤.

لم أعثر على النص العربي المترجم لهذه المسرحية ولكنني عثرت على النص الفرنسي لچورج فيدو، والمسرحية الفرنسية تسخر من رجال السياسة وضباط الثورة الفرنسية، ويبدو أن أمين صدقي حذف الاتجاه السياسي من هذه المسرحية خوفاً من الرقابة، فظهرت شخصية اميليه مجرد امرأة عاهر.

تبدأ المسرحية الفرنسية بشخصية اميليه، وقد أقامت حفلاً في منزلها حضره ضباط من الثورة الفرنسية أو من بعدها، فـ « بوشيه » والد « اميليه » ضابط قديم في حراسة السلام يؤمن بالأخوة والمساواة مثل الثورة الفرنسية وعدم التفريق بين الخادم والسيد ، ويطلب من ابنته أن تعامل خادمها « أدونيس » وكأنه أخوها، والچنرال « كوشناديف» وهو المساعد الأول لصاحب الفخامة الأمير يطلب منها أن تقضي ليلة مع الأمير في مقابل ألف من الفرنكات . جعل فيدو « كوشناديف» قواداً أما الأمير فهومشغول عن الحكم بمغامراته ، وتزداد سخرية الكاتب من طبقة الحكام بدخول البرنس أو الأمير إلى منزل « اميليه» فتعزف الفرقة الموسيقية السلام الجمهوري ويمسك الجميع بالشموع، كمايسخر من زي الضابط « اتيان » فهو يرتدي – زي الضابط– سروالا قصيراً ، أما أكمام القميص فهي ممزقة، ويعرض الكاتب مغامرات اميليه مع البرنس ومع مارسيل كوربواه الذي يطلب منها أن تدعي أنها زوجته حتى يرث والده تبعاً للوصية وقد كتبها فيدو في ١٥ مارس ١٩٠٨ ، وعرضت في فرنسا للمرة الأولى في مسرح النوفتيه theatre des Nouveantes وقعت في ١٩٠٩.

انظر :

Georges Feydeau : occupe - toi d' Amélie, Librairie Genérale, Francais, 1995.

على اختيار أمين صدقى مثل هذه المسرحيات الخليعة وخاصة وأنه يوجد فى الأدب الفرنسى الكثير من المسرحيات المضحكة الخالية من الخلاعة، و « نشرت صحيفة الأهرام بتاريخ ١٠ يونيه ١٩١٥ (ص ٤) تحت عنوان «التمثيل العربى» رداً كتبه أمين صدقى مترجم رواية « خلى بالك من اميلى» يدافع فيه عن نفسه وعن الفودفيل ضد الهجوم الذى شنه « سهيل » عليه وفيما يلى نص هذا الرد:

حضرة المحترم رئيس تحرير الأهرام الغراء

اطلعت فى عدد اليوم على مقالة بامضاء سهيل تحت عنوان « حركة التمثيل العربى منعطف خطر » أراد كاتبها أن يقول شيئاً عن رواية « خلى بالك من اميلى» التى عربتها إجابة لطلب جوق الكوميدى العربى .. واراد أن يقول : (أولاً) أن هذا النوع من الروايات يؤدى بالتمثيل إلى هوة سحيقة . (ثانيا) أن أسلوب هذه الرواية لايوافق روح العصر الذى نعمل لإصلاحه وعليه فالقول بأن نوع الفودفيل مستهجن قبيح، فمردود بأن هذا النوع من الروايات شائع فى البلاد الغربية وقد نص الكتاب الأخلاقيون فى العالم المتمدن بأنه أبلغ فى إصابة الغرض من غيره إذ يعرض به نقائض المجتمع على المشاهدين.

أجل ان فى رواية « خلى بالك من اميلى» شيئاً من المبالغة التي لايبيحها المتشددون ولكن القول بأن نوع الفودفيل بأكمله إثم وكفر بسبب هذه المبالغة إنما هو إثم وكفر..

ليس الغرض من الأجواق مجرد الحث على الفضيلة بالطريق المباشر وإنما يجوز لها أن تدعو إليها بالطريق غير المباشر بضرب الأمثال والاستعارة والكناية » [1].

---

(١) رمسيس عوض: اتجاهات سياسية فى المسرح قبل ثورة ١٩١٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩، ص ٢٢٦.

انفصل الريحانى عن عزيز عيد لأنه يرى أن تمصير المسرحيات الفرنسية ينبغى أن يتمشى مع الذوق المصرى ، فاتفق عزيز عيد مع أمين صدقى أن يضع له مسرحيات مصرية فكانت أم أحمـد (١٩١٧) واديله جامد، وحمار وحلاوة (يناير ١٩١٨) ، وخليك تقيل فى (١٩١٦) والعديد من الڤودڤيلات التى اعتمدت على شخصية « كشكش » عمدة كفر البلاص ونجحت هذه المسرحيات وبصفة خاصة حمار وحلاوة.

إلا أن الجمهور قد مل الڤودڤيل ، فيقول ناقد . معاصر معبراً عن هجر الجمهور لهذا النوع منذ ١٩٢٠ « الحقيقة أن الجمهور قد سئم ومل التكرار والوحدة المتجانسة التى لبثت مسارحنا منغمسة فيها بضع سنين، وظنت أن الإقبال الأول عليها أيام أن كانت بدعة مستحدثة سيبقى لها دوماً.

إن السنين الأخيرة فى تاريخ المسرح المصرى الحديث تؤيد نظريتنا فى تقلب الجمهور ورغبته الصادقة فى أن يرى جديداً فى كل حين ، ألم ينصرف الجمهور عن التمثيل الجدى[1] الذى شغفنا به أيام عبد الرحمن رشدى وأقبل على « على الكسار» و«الريحانى» يناصر فى تشجيعه لهما نوعا جديداً هو« الفرانكو آراب » . ثم ألم يتقهقر هذا التيار الجارف أمام ملل الجمهور الذى سارع بالارتماء فى احضان التمثيل الجدى مرة أخرى، يوم أن أحياه وبعث فيه روحاً جديدة يوسف وهبى، فأرغم الريحانى على خلع ذقنه التى طالما ضحك منها الجمهور، وأذعن الكسار إلى سنة التبديل ، فاستطاع أن يستمر بعد أن استحدث نوعاً جديداً، فالملل هو العامل الأكبر إن لم يكن الأوحد فى كساد الموسم الحالى وماقبله » [2].

---

(١) يقصد التراجيديا والميلو دراما.

(٢) عبد الرحمن نصر: كساد الموسم الحالى وتدهور الفرق المصرية، روز اليوسف العدد (١١٠) الخميس ١٥ ديسمبر ١٩٢٧، ص ٥.

يعلل هذا الناقد فشل هذا النوع بالتكرار والملل ولكننا نضيف أيضاً وعى المصريين منذ مطلع العشرينات السياسى، إذ تمخض النضال الوطنى ضد الاحتلال البريطانى عن انتزاع مصر قدراً من حريتها واستقلالها فى الحدود التى رسمها تصريح ٢٨ فبراير ثم صدور دستور ١٩٢٣ الذى ألغى الحماية البريطانية على مصر وهيأ البلاد للحكم الدستورى ونص دستور ١٩ إبريل ١٩٢٣ على أن مصر دولة مستقلة وحكومتها ملكية وراثية وشكلها نيابى وعلى مبدأ المساواة بين المصريين أمام القانون كما قصرت حق ولاية المناصب على المصريين دون الأجانب ونص على حرية المنازل والملكية فلاينتزع عن أحد ملكه إلا للمنفعة العامة مما أتاح حرية الملكية لشريحة كبار الملاك الزراعيين والاحتفاظ بممتلكاتهم [١].

ونضيف إلى ذلك هجوم الصحف على هذا النوع وبصفة خاصة صحيفة «البشير» فبدأت بالحملة على عزيز عيد إذ نشرت مايلى:

« نبدأ بالمدعو « عزيز عيد » وزمرته، سبب الشقاء وأصل البلاء ويسميه الجهلة والأغبياء– آله الكوميدى – ويحق أن يسمىَ شيطان المفاسد. ذلك الممقوت الذى فتح باباً علناً للفسق والدعارة فى مصر متستراً تحت ثوب التمثيل و« التمثيل» برىء منه.

أعلن للملأ أن لديه نوعاً جديداً من التمثيل الراقى ودعا الناس إلى مشاهدة هذا الجديد والتهافت عليه ، فلم يكن هذا الجديد إلا إجهازاً على الآداب وموتاً للأخلاق وانتحاراً للفضيلة.

---

(١) انظر د. عبد العظيم محمد رمضان: صراع الطبقات فى مصر (١٨٣٧ – ١٩٥٢) المؤسسة العربية للنشر فى يناير ١٩٧٨ ، ط١ ، ص ٧٧.

هنالك استشهدت الفضيلة بين يدى عزيز عيد وعصبته على تلك المسارح .. بما كانــوا يأتون قبيحـــاً فى العابهم المسماة « خلى بالك من اميلى » و « ياست ماتمشيش كده عريانه » و « خلى مراتى أمانه عندك » و « سلامه مادخلش دنيا » .

وينطق القاضى المدعو « البشير » بالحكم :

١ - يجب اعتبار هذا النوع على ماهو عليه عدواً تجب محاربته.

٢ - يجب اعتبار القائمين بهذا النوع والمعجبين به والمجندين له اعداء للفضيلة والأدب فيجب أن تمنع ابنك واخاك دخول هذه الدور » [١].

ثم يعقد البشير الجلسة لمحاكمة - نجيب الريحانى الملقب بـ « كشكش » وكان يساعده أمين صدقى إذ كتب له « هزياور » - « إحم » - « أم أحمد » وغيرها حتى ظهور « حمار وحلاوه حيث انفصل أمين عن الريحانى وانضم بديع خيرى إليه ويدعو الجمهور إلى عدم مشاهدة هذه المسرحيات ويطالب البشير بديع خيرى ونجيب بما يلى :

« ١ - إبطال الرقص تماماً.

٢ - إعدام كل الروايات القديمة وعدم إعادتها بالمرة .

٣ - عدم تمثيل ادوار الغرام والحب .

٤ - عدم ظهور الممثلات بأشكالهن الخارجة عن حد اللياقة والأدب.

٥ - تأليف الروايات من أى نوع كانت بشرط أن تتوفر فيها العبرة والعظه وأن يراعى فيها كرامة الأدب والعفاف والفضيلة [٢] . »

---

(١) البشير: أسباب ونتائج فى التمثيل ، البشير ١٦ يونيه ١٩٢١ .

(٢) نفسه: ٢٣ يونيو ١٩٢١ .

« حقا لقد قدم فى « ريا وسكينة » [1] نموذجاً وسطاً ولكننا نلاحظ أنها جامدة ورديئة وقصيرة إذ استغرقت عشرين دقيقة كما نلاحظ اختفاء العبرة منها وخلوها من الفكاهة.

لقد كان القصد من الظهور برواية « ريا وسكينة » التظاهر أمام الشعب بحسن النية وسلامة الطوية لولا أن نبهنا الجمهور إلى الحيلة المقصودة فكانت شؤماً بدلاً من أن تكون مغنماً للربح كما كانوا يزعمون.

وأدت هذه الدعوة إلى سقوط مسرح الإجبسيانه وهو مسرح نجيب الريحانى إذ كانت نتيجة الهجوم :

١ – قلة إيراد التياترو.

٢ – نقص مرتبات الممثلين جميعاً والمطربين.

٣ – انفصال بعض المطربين.

٤ – تأخير دفع الاقساط لاصحاب المرتبات الضخمة .

٥ – عدم إقبال تجار الملاهى على تأجير الحفلات مع هبوط سعر هذه الإيجارات إلى النصف تقريباً.

٦ – تغيير البروجرامات أسبوعيا دون أدنى فائدة .

٧ – إعادة ممثلين وممثلات لهم اسم قديم بقصد الحصول على شىء من الرواج ولكن لاثمرة ولافائدة.

---

(١) قدمها بديع خيرى ونجيب الريحانى فى ١٩٢١ وهى ميلودراما .

٨ – التنقل فى الجهات لهذا الغرض والرجوع بأسوأ نتيجة.

٩ – كثرة الإعلانات الفخمة الثابتة والمتحركة عبثاً[١]. »

شارك محمد تيمور فى هذه الدعوة فأراد تخليص التمثيل من الفودفيل الخليع فكتب ومصرمسرحيات كوميدية اجتماعية جادة، ألف مسرحيتين هما « العصفور فى القفص » فى أول مارس ١٩١٨ « الهاوية » « ومصر أوبريت » « العشرة الطيبة » عن مسرحيـة فرنسية Barbe Blue وكتب ازجالها بديع خيرى ولحنهـا سيد درويش ومثلتهـا لأول مرة فرقـة الكازينـو دى باريس تحت إشراف عزيز عيد فى الخميس ١١ مـارس١٩٢٠، كما مصر « عبد الستار أفنـدى » عن مسرحية « الأب ليبونار» Le Pére Lebonnard للمؤلف الفرنسى جـان ايكار[٢] Jean Aicard ويظهر فيها سلبيات إحدى العائلات المتوسطة وأخلاقها إذ يعرفنا محمد تيمور بها « كوميديا مصرية اخلاقية » عرضت لأول مرة فى مسرح دار التمثيل وأخرجها عزيز عيد فى ديسمبر ١٩١٨ « كما مثلتها للمرة الثانية فرقة نقابة موظفى الحكومة بالإسكندرية فى ١٩٢٦/٣/١٨،[٣].

مصر يوسف وهبى المسرحية الفرنسية نفسها تحت عنوان بيومى أفندى وعرضت على مسرح رمسيس ١٩٣٣[٤].

اتجه معظم الكتاب منذ ١٩٢٠ إلى ١٩٢٧ إلى كتابة المسرحيات الغنائية، ويعد الشيخ سلامة حجازى أول من انتقل بالموسيقى من التخت إلى المسرح وبعد وفاته ظهر الأستاذ جورج أبيض الذى اتفق مع سيد درويش على تلحين فيروز شاه التى ظهر فيها لأول مرة الشيخ حامد مرسى المطرب المسرحى، ونجحت ، فأقبل الريحانى وبديع خيرى

---

(١) البشير : محاربة التمثيل الخليع، البشير، ٨ أغسطس ١٩٢١ .

(٢) عثرت على ترجمة لها بقلم « سيد قدرى »، مخطوطة فى مركز المسرح، بدون تاريخ.

(٣) خليل عبد القادر: التمثيل بالإسكندرية (رواية عبد الستار أفندى)١٠٠٠صنف ١٩٢٦/٣/١٨، ص ١٩ .

(٤) انظر م . ع. ر : بيومى أفندى ، الصباح ١٩٣٣/٢/٢٤ ..

والكسار ومنيرة المهدية على الشيخ سيد درويش ، كما ظهر كامل الخلعى وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب [1].

« وكان فى كل فرقة من الفرق توجد اوركسترا كاملة الأفراد، وهذه الأوركسترات إما أن تكون جزءاً من الفرقة تعمل معها كما فى مسرح الأزبكية والكسار ومنيرة المهدية وأمين صدقى ونجيب الريحانى وإما أن تكون غير متممة للفرقة كما فى مسرح رمسيس» [2].

مصر محمد تيمور أوبريت العشرة الطيبة وعرضت ١٩٢٠ وهى مأخوذة عن حكاية شعبية وهى حكاية ذى اللحية الزرقاء[3].

---

(١) انظر الأحنف : التلحين والملحنون فى مصر، المسرح ، الاثنين ١٨ يوليو ١٩٢٧.

(٢) نجوى عانوس: مسرح محمد تيمور، مجلة المسرح، العدد ٤٨، نوفمبر ١٩٩٢، ص ٧٥.

(٣) ذو اللحية الزرقاء تحكى أنه ذات مرة كان هناك رجل يمتلك دوراً فاخرة فى المدينة والريف وأطقم من الذهب والفضة ولكن لسوء الحظ كان لذلك الرجل لحية زرقاء، وقد جعلته هذه اللحية يبدو قبيحاً بشكل مفزع، ولم تكن هناك امرأة أو فتاة إلا وتفر هاربة ما إن يقع بصرها عليه.
كانت تعيش بالقرب منه سيدة كريمة الحسب، وكان لها أبنتان رائعتان فى الحسن، فطلب منها أن تزوجه إحداهما.. ولكن لم ترغب فى الزواج منه أى واحدة منهما ومما زاد من محاولتهما التهرب أنه كان قد تزوج عدة مرات من قبل، ولم يعرف أحد ماذا حدث لزوجاته الأخريات . دعا ذو اللحية الزرقاء الأختين لقضاء أسبوع فى أحد منازله الريفية.. وكان الأسبوع حلقة متصلة من البهجة .. كانت النتيجة رائعة إذ قبلته الأخت الصغرى.وتم الإعداد للزواج وبعد الزفاف بشهر قال ذو اللحية الزرقاء لزوجته أنه مضطر للسفر لعمل مهم مدة لاتقل عن ستة أسابيع وأخبرها أن تستمتع بوقتها فى أثناء سفره .. ثم قال وهذه مفاتيح مخزنى الأثاث الكبيرين وهذه مفاتيح المخازن التى تضم أطقم الذهب والفضة.. أما عن هذا المفتاح الصغير فإنه مفتاح الغرف الصغيرة فى نهاية ممر الطابق الأرضى تستطيعين أن تفتحى كل شىء ماعدا الغرفة الصغيرة فهذه محظور عليك دخولها، وأحظر عليك حظراً باتاً فإذا مادفعك سوء الحظ إلى دخولها فتعلمى أنه لن يكون لغضبى حدود. وانطلق فى رحلته .. وفتحت باب الحجرة الصغيرة.. رأت أن الأرض تغطيها دماء جافة تنعكس فيها صور جثث نساء عدة معلقة على الجدران كانت جثث الزوجات العديدات اللائى تزوج بهن وذبحهن الواحدة بعد الأخرى.. وفى نفس ذلك المساء عاد ذو اللحية الزرقاء من رحلته وعرف أنها استخدمت المفتاح .. فقال لها يجب أن تموتى على الفور ولكنها طلبت منه أن يعطيها بعض الوقت لتتلو صلواتها فمنحها عشر دقائق وعندما انفردت بنفسها نادت أختها وطلبت منها أن تشير لأخويها بالحضور.وفعلاً جاء الأخوان.. وقتلا ذا اللحية الزرقاء.نلاحظ هنا اختلاف نهاية هذه الحكاية عن نهاية شهر زاد وشهريار .
فوزى العنتيل: عالم الحكاية الشعبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة (٣٦) مارس ١٩٩٩، ص ٢٥٦: ٢٥٨.

مصر محمد عبد القدوس[1] حكاية معروف الاسكافى تحت عنوان « المدينة المسحورة» عن مسرحية فرنسية غنائية وهى معروف الاسكافى Marauf Saventier للكاتب ماردروس نيبونى، والذى اقتبسها عن ألف ليلة وليلة ، وقد شاهدها الجمهور الفرنسى لأول مرة عام ١٩١٤ فكانت بمثابة توديع وخاتمة لفترة امتدت من أواخر القرن التاسع عشر إلى قرب اندلاع الحرب العالمية الأولى، وهى فترة سميت «بالعصر الجميل » لأن كل مافيها من مظاهر الفن كان يشهد بالإقبال على الحياة وحب الجمال والبحث عن آفاق شاعرية غارية، تمثلت فى أحاديث « شهر زاد» وطوال هذه الفترة ، وحتى فيما بين الحربين ، بل بعد الحرب العالمية الثانية أيضاً نلاحظ كل الأعمال الفنية المقتبسة من ألف ليلة وليلة تحمل عنواناً واحداً موحداً هو شهر زاد» [٢].

قام جوق عكاشة بتمثيلها ممصرة فى مسرح الأزبكية فى ١٩٢٣ وقد نجحت نجاحاً عظيماً إذ يقول أحد النقاد :

« ومن أجمل الروايات التى تمثل الآن على مسارح مصر هذه الرواية التى يقوم بتمثيلها جوق عكاشة فى مسرح الأزبكية المتقن الجميل، جمعت الرواية الهزل مع الجد والغناء المطرب مع الرقص البديع مع المناظر الجميلة والمفاجآت المدهشة مثل الشياطين بفعل الخاتم المسحور، وفيها درس واضح للأخلاق المصرية بين الطبقات الفقيرة البسيطة وهى تدور حول ذلك الإسكافى، محمد أفندى بهجت ، الذى اضطرته زوجته العاتية التى ضيقت عليه وعلى ابنته الخناق ، إلى الهرب بسفينة كانت مقلعة

---

(١) سبق لمحمد عبد القدوس أن وضع المونولوجات الموسيقية والقطع التمثيلية الصغيرة التى كان يلقيها ويمثلها فى حفلات نادى الألعاب الرياضى ، فلم يكن مجهولاً فى عالم التأليف المسرحى عندما أخرج له مسرح الحديقة رواية معروف الاسكافى.
انظر روز اليوسف ، معروف الاسكافى ، المؤلفون المسرحيون وكيف يكتبون رواياتهم، روز اليوسف، الثلاثاء أول مايو ١٩٢٨ ، العدد ١٢٥ ، ص ٢ .

(٢) د. هيام أبو الحسين: نفسه ، ص ١٨١ .

إلى سورية ، وقد غرقت تجاه غزة ونجا «معروف» من الغرق ثم يلتقى بتاجر عظيم الغنى من مصر، فيعرفه ويحسن وفادته ويظهر بمظهر أكبر تجار مصر، فيرغب ملك غزة فى مصاهرته، ويلتقى معروف صدفة بابنته فى سوق بيع الجوارى ويفتضح أمره وفقره ، فيعمد إلى خاتم مسحور يعثر عليه، فيتحول نفسه إلى رجل غنى عظيم الاثراء، وينتقم من وزير الملك الذى عمل على فضح أمره ».[1] .

« ثم قرأ توفيق الحكيم فى حوالى عـــام ١٩٢٣ مسرحية الشاعـــر الفرنسى «ألفريد دى موسيه»[2] تدعى «كارموزين» فأعجبته وقام بتمصيرها ، ولكنه لم يجد فى نفسه الميل لإعادة صياغتها شعراً ، وكان له زميل فى مدرسة الحقوق له محاولات فى قول الشعر، فعرض عليه أن يشتركا معاً فى نظم المسرحية.

ويبدو أن ذلك الزميل هو محمد السعيد خضير، وقدمها لفرقة عكاشة لأننا عثرنا عليها بين مخلفاتها التى آلت الآن إلى مركز المسرح وقد أكد الحكيم ذلك .

---

(١) بدون توقيع : معروف الاسكافى ، اللطائف المصورة، ١٩ نوفمبر ١٩٢٣.

(٢) الفريد دى موسيه De Musset (١٨١٠ – ١٨٥٧) شاعر رومانسى فرنسى أقسم ألا يعـــد شيئاً للمسرح بعـــد أن قوبلـــت الليلـــة الفنيسية La nuit venitienne بالصفير، كتب موسيه « مشهد من المقعد فى (١٨٣٢) Un spectacle dans un fauteil وهــــو كتاب مؤلف من « الكأس والشفاء» La coup et les lévres و « بماذا تحكم الفتيات Aquoi révénte les jeunes filles ثم نشـــر علـــى التوالـــى فى «لايفودى دوموندى « اندريا دل سارتـــو Andrja del Sarto ونزوات مـــاريان Les caprices des marianne وكتب « فونتازيـــــــو » Fantasio و « لا لهـــو مع الحب » On ne badine pas avec l'amour و « لورنز اتشيو» Lorenzeccio وباربيـــــن Barberine والشمعـــدان Le chandelier ولاينبغـــــى الجـــزم بشىء Il nefant Jurer de rien ونـــزوة un caprice و« لابـــد أن يكون الباب مفتوحا أو مغلقا » Il faut qu une porte soit ouverte ou fermée وكارموزين Carmosine و « لايمكن أن يفكروا فى كل شىء» on ne saurait penser a tout ، وكتب كثيراً من المؤلفات سواء أكانت امثالاً سائرة (مسرحية مأخوذة من مثل شعبى) أو مسرحيات تعد الآن من الأعمال الكلاسيكية العالمية ولم يضارع أسلوب موسيه أبداً .

انظر أوديت أصلان : فن المسرح، ترجمة د. سامية أسعد، جـ١، نشرت بالاتفاق مع مؤسسة فرانكلين للطباعة ، القاهرة ، نيويورك، يونية ١٩٧٠، ص ٢٧٠.

قدمت المسرحية إلى كامل الخلعي في ١٠ ديسمبر ١٩٢٤ لتلحينها، فيقول : « وردت إلى في ١٠ ديسمبر ١٩٢٤ وسأبدأ بوضع الحانها باتقان .. وسأجتهد أن تخرج للناس بعض مضى ستة شهور من تاريخه، لأنها تحتاج إلى تنقيح في نظمها الشعرى وإبداع في تأليفها الموسيقى» [١].

ويضيف الحكيم أنها لم تعرض في المسرح .

« ومسرحية كارموزين » التى اقتبس منهاالحكيم هذه الأوبرا كتبها « الفريد دى موسيه سنة ١٨٥٠ ثم أدخل عليها بعض التعديلات بالاشتراك مع د. فيرون سنة ١٨٥٣ ، ومثلت لأول مرة سنة ١٨٦٥ أى بعد وفاة موسيه بثمانية أعوام، وقد أدخل عليها بول دى موسيه تعديلات أخرى ثم أخذت عنها اوبرا كوميك سنة ١٨٨٨ .

وتضيف مقدمة المسرحية أن موسيه اقتبس موضوعها في إحدى قصص «الديكاميرون» لبوكاتشيو، وهى القصة الثامنة في اليوم العاشر، وخلاصتها أن الملك «بيير» علم بالحب المعذب التى تكنه له العذراء « ليز» فذهب لزيارتها والتسرية عنها وهى مريضة وزوجها بعد ذلك شاباً من النبلاء ، واكتفى هو بطبع قبلة بريئة على جبينها وجعل نفسه حامياً عليها.

لم يدخل موسيه على فكرة القصة تعديلات جوهرية مكتفياً بتغيير الاسماء وإضافة علاقة قديمة تربط بين البطلين منذ طفولتهما» [٢].

ثم مصر توفيق الحكيم ومصطفى ممتاز في ١٩٢٣ مسرحية بعنوان « خاتم سليمان» ويعرفنا بها الحكيم «استطعنا أن نخرج منه مسرحية غنائية لفرقة عكاشة جعلنا

---

(١) فؤاد دوارة : مسرح توفيق الحكيم (المسرحيات المجهولة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٥، ص ٨٢.

(٢) نفسه ، ص ٨٧، ٨٨.

هذا الموضوع يحدث فى مدينة شرقية فى عصر قديم وأخذنا نستعرض المدن.. كنا نريد مدينة شرقية ليست من المدن الكبيرة المعروفة حتى لايضيع الخيال من رؤوس المشاهدين وعثرنا على مدينة صغيرة فى فارس اسمها «مرو» فصحنا معاً «هذه مدينتنا» وأسمينا المسرحية «خاتم سليمان» وتقاسمنا وضع منظومات الألحان وذهبنا بها إلى فرقة عكاشة مثلت لأول مرة فى ١٥ نوفمبر ١٩٢٤ وكتب المؤلفان عبارة «أوبرا كوميك ذات ثلاثة فصول»[١] ووضع الحانها كامل الخلعى، كما مصرمسرحية «مفاجأة آرتور» عن Coup d. Arthur وأسماها «العريس» وعرضتها فرقة عكاشة فى يوم الجمعة ١٤ نوفمبر ١٩٢٤ وهى خالية من الألحان»[٢].

ثم مصر توفيق الحكيم قصة «على بابا والأربعين حرامى» عن ألبرت فانلو ووليام بوسناك وتقول الباحثة سيزيل ياسين أن قصة «على بابا» قد غزت المسرح الفرنسى فى القرن التاسع عشر، فعالجها ثلاثة من الكتاب، كتب بيكسيركور[٣]، «على بابا والأربعين حرامى» سنة ١٨٢٣ ثم نشر سكريب مسرحية «على بابا» سنة ١٨٣٣ وفى

---

(١) فؤاد دوارة : نفسه، ص ١١٠.

(٢) انظر نفسه، ص ٩٧، ٩٨.

(٣) جلبير دى بيكسير كور (١٧٧٣-١٨٤٤) أثار إعجاب النقاد بالأحداث العنيفة فهو يخلط بين سفك الدماء والعاطفة، وبالديكور الذى يبهر الانظار وبمعالجته البارقة لموضوعات قديمة، وكان يكتب على حد قوله لمن لايقرأون.

وقد كتب مسرحياته فى ظروف محاربة نابليون لأصالة الفنان وعدم إعطائه الحرية التى أعطاها لويس الرابع عشر للفنانيين ومن أهمهم موليير، لذلك انتشر الفودڤيل فى عروض الأسواق والمهرجانات واستمر كغذاء وحيد لجماهير الشعب فى ظل الجمهورية ثم الامبراطورية ثم العودة.

لقد لقب بيكسيركور بـ «كورنى البوليفار» ومن أهم مسرحياته فيكتور أو ابن الغابة Victor ou l'enfant dé le forét وقصر الإبنان La chateau des appenins وبيزارو أو غزوبيرو Pizarro ou la conqueté de perou وكلب مونتارجى La chien de Mentargis.

انظر أوديت أصلان : نفسه، ص ٢٨٠.

سنة ١٨٨٧ قدمت أوبرا « علي بابا والأربعين حرامي » من تأليف ألبرت فانلووليم بوسناك، وهي تتكون من ثلاثة فصول مقسمة إلى ثمان لوحات وتؤكد أن الحكيم اقتبس مسرحيته من هذه الأوبرا (١).

ظهرت هذه الحكاية في أوروبا بفضل ترجمة جالان ، ولم تظهر في أية طبعة عربية ولكن تناقلها الأجيال شفاهة إلى أيامنا هذه ، ولذلك لم يفكر كاتب عربي غير الحكيم في استلهامها بينما ألهمت حكايات أخرى من ألف ليلة وليلة كتابا مثل مارون النقاش والقباني وغيرهم(٢).

وتوضح د. هيام أبو الحسين أن جيلبير بيكسير يكور صاغها في ميلودراما رومانتيكية في ١٨٢٢ وفي ١٨٣٣ صاغها أوجين سكريب في قالب ڤودڤيل ، وقد ضاعت المسرحيتان وأصبحتا في طي النسيان علي عكس ماحدث لأوبرا كوميك الاستعراضية التي الفها فانلو وبوسناك (٣).

« افتتح مسرح حديقة الأزبكية موسمه في يوم الخميس ٤ نوفمبر ١٩٢٦ بعرض مسرحية « علي بابا » تأليف حسين توفيق الحكيم (٤) وهي أوبرا كوميك »(٥) وقد لحنها الشيخ زكريا أحمد ووضع أزجالها أولاً توفيق الحكيم ثم وضعها ثانية بديع خيري وكان بديع أكثر تفهماً لطبيعة الغناء المسرحي وأكثر قدرة على التمصير واستخدام الأمثال والتعابير الشعبية»

---

(1) Melle Sazdel Ahmed yassine : Influences etrangeres dans l'auvre de Tawfik el Hakim.these de Maitrise Presentee à l'universite d' Alexandrie faculte des lettres section de language et de literature francaies. Juin 1972,p. 139.

(2) El Said Atia Abul Naga: les sources francaises du theatre Egyptien (1870 - 1939). societe Nationale d'edition et de diffusion Bd. zighoud youcef Alger 1972. p.259.

(٣) انظر د. هيام أبو الحسين : نفسه ، ص ١٧٥.

(٤) كان توفيق الحكيم قبل سفره إلى فرنسا يوقع باسمه كاملاً حسين توفيق الحكيم أما المسرحيات التي كتبها بعد سفره بتوقيع توفيق الحكيم.

(٥) بدون توقيع : علي بابا على مسرح حديقة الأزبكية، روز اليوسف، الأربعاء ١٧ نوفمبر ١٩٢٦.

يقول أحد النقاد معللاً سبب نجاحها بألحان الشيخ زكريا وأزجال بديع فقط .

« لقد نجحت نجاحاً لم تنجحه غيرها فى مسرح الحديقة مطلقاً، ولكن هذا النجاح لايعزى بتاتاً إلى واضعها، فواجب الإنصاف يوجب علينا أن نقرر أن السبب الأكبر فى نجاح تلك الرواية يرجع إلى قطعها التلحينية ، وهذه القطع من تأليف الأستاذ بديع أفندى خيرى ومن تلحين الأستاذ الشيخ زكريا أحمد، فلا فضل له إذن فى نجاحها ، لأن البقية عبارة عن الأقصوصة الصغيرة التى قرأناها أيام الطفولة.. أما روايته الثانية ، فهى المرأة الجديدة وقد لاقت فشلاً وخذلاناً مريعا » (١).

ثم قدم مسرح حديقة الأزبكية أوبرا شهو زاد فى ٣٠ ديسمبر ١٩٢٦ ، يهنىء أحد النقاد مسرح « الحديقة » إخراجه هذه الاوبرا قائلاً :

« أخرج مسرح حديقة الأزبكية فى الأسبوع الماضى رواية « شهو زاد » الخالدة بموسيقاها وألحانها ، فكان عملاً يستحق من أجله مسرح الحديقة خالص التهنئة وبعد. فأحرى بمسرح الحديقة والقائمين بأمره أن يقصروا جهودهم ما أمكن على إخراج روايات الأوبريت والأوبرا، فإن لهم من فخامة المسرح وفخامة المناظر والملابس ومالهم من شهرة زائعة فى عالم الغناء المسرحى وهذه أمور تكفل لهم النجاح فى عالم هذا النوع من الرواية المسرحية وهو نوع محبوب من عامة الجمهور ..

---

(١) بدون توقيع: حسين توفيق الحكيم: مجلة المسرح، روز اليوسف، الاثنين ١٨ يوليو ١٩٢٧، ص٩.

حازت الرواية . شهرة لم تنلها أى رواية موسيقية أخرى والرواية لحنها فقيد الموسيقى المرحوم سيد درويش. والرواية مقتبسة عن رواية فرنسية أسمها La grande Duchesse والمقتبس هو الأستاذ عزيز عيد والملحن هو المرحوم الشيخ سيد درويش وناظم أغانيها وألحانها أو معظمها على الأقل هو الأديب بيرم أفندى الزجال المعروف »[1].

ويثنى ناقد آخر على الأغانى الرائعة : والألحان الجميلة والتمثيل الممتع وبصفة خاصة على صوت الأنسة عليه فوزى صاحبة الصوت الشجى الرخيم التى قامت بدور « حورية » وموسيقى الشيخ سيد درويش[2].

كما يتحدث أحد النقاد عن أسباب نجاحها قائلا :

« أخرجت فرقة الأزبكية هذه الرواية ، ولم أر قصة ملحنة نجحت هذا النجاح الباهر مثلها. وكيف لاتنجح ومؤلفها هو الأستاذ عزيز عيد، وكيف لاتنجح وواضع أزجالها هو محمود بيرم التونسى ! ولماذا لاتنجح وملحنها هو سيد درويش ، ولماذا لاتنجح وقد استعدت فرقة الأزبكية لإخراجها استعداداً كبيراً. وإذا كان نجاح الرواية يقاس بمقدار حدة التصفيق وقوته، فإن نجاح شهر زاد كان نجاحاً لم يسبق أن حازته رواية قبلها فى مصر وفى كل المسارح »[3].

« وللشيخ سيد درويش آثار خالدة، وروايات خالدة وهى ثلاث روايات معروفة فى عالم الفن وهى بحسب قيمتها الفنية « شهر زاد » و « العشرة الطيبة » و «البروكة» وبعض

(١) بدون توقيع : شهو زاد على مسرح الأزبكية ، روز اليوسف، الخميس ٦ يناير ١٩٢٧ ، ص ٧.
(٢) انظر بدون توقيع : شهو زاد ، العروسة، ٥ يناير ١٩٢٧ ، ص ٨.
(٣) بدون توقيع : شهو زاد على مسرح الأزبكية ، كوكب الشرق، ١٩٢٧/١٢/٢٦.

الناس يقولون أن رواية شهر زاد هى أقوى ما أنتجته قريحة الشيخ سيد درويش على أن الشيخ سيد رحمه الله لم يكن يعترف بذلك مطلقا ، فقد تحدث يوماً فى هذا الموضوع فقال: « إنهم يفضلون شهر زاد .. صحيح أننى تعبت فى تلحينها إلا أننى تعبت أكثر فى تلحين رواية العشرة الطيبة التى أعدها أفضل رواياتى»[1] .

● مصر سليم نخلة ويونس القاضى أوبرا تاريخية بعنوان: « كليوباترا ومارك انطون »ويعرفنا أحد النقاد بظروف كتابتها وتلحينها ثم بعرض فرقة منيرة المهدية لها فى مسرح برنتانيا:

« والذى أعلمه هو أن هذه القصة قد قدمت إلى السيدة منيرة منذ سنوات عدة وأنها قدمت مقتبسة بقلم سليم أفندى نخله[2] ، وأن مقتبسها قد اقتبسها من الأوبرا الفرنسية التى وضعها (جول ماسنيه)[3] وأنه لم يكن فى النية إخراجها فى مبدأ الأمر جران أوبرا كما ظهرت أخيراً، وأن المرحوم الشيخ سيد درويش قد لحن فصلها الأول ووضع بعض ألحان الفصل الثانى أو بعبارة أدق ختام الفصل الثانى ثم مات وماتت على أثره فكرة تمثيل الرواية ، إلى أن بعثت من جديد فى هذا الموسم، فعهدت السيدة منيرة إلى الملحن المعروف داود أفندى حسنى بتلحين الفصلين الباقيين فأتم عمله ، ثم وجدت السيدة كما تقول تنافراً بين ماوضعه داود أفندى من الألحان ومالحنه الشيخ سيد فى الفصل الأول، فأعرضت عن تلحينه وكلفت محمد أفندى عبد الوهاب

---

(١) بدون توقيع : شهر زاد على مسرح الأزبكية(احياء ذكرى الشيخ سيد درويش)، المسرح، الاثنين ٢ديسمبر ١٩٢٦، ص ١ .

(٢) سليم نخلة مترجم وممصر مسرحى معروف اشترك فى وضع كليوباترا ومارك انطون كما مصر فى ١٩٢٨ عن الفرنسية مسرحيتين أطلق على الأولى اسم « الضمير» وعلى الثانية اسم « الهندية» انظر بدون توقيع : كليوباترا أو مؤلفوا الموسم المقبل، المسرح الاثنين ١٨ يوليو ١٩٢٧ .

(٣) جول ماسنيه Jules Massenet (١٨٤٢-١٩١٢) كاتب فرنسى اشتهر بكتابة الأوبرا والأوبرا الهزلية بصفة خاصة ومن أشهرها مانون Manon انظر مجدى وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربيةفى اللغة والأدب ، مكتبة لبنان، ١٩٧٩، ص ٤١ .

بإعادة تلحينها ففعل ، وهى أوبرا تاريخية – تعرضت لشخصيتين تاريخيتين هما كليوباترا ومارك انطوان ، [١].

وقد اشترك يونس القاضى مع سليم نخلة فى تمصيرها إذ كتب الفصل الثالث وأعاد كتابة الفصل الثانى إذ رأى أنه مفكك وأن الكلمات مبتورة ، أما الشيخ سيد درويش فقد لحن الفصل الأول وختام الفصل الثانى واللحن الأول والأخير من الفصل الثالث ولحن محمد عبد الوهاب الفصل الثانى والثالث [٢]. وقـــد ، أحيت هذه الأوبرا الكساد الضارب فى مسارح التمثيل ،[٣] وقد نجح محمد عبد الوهاب فى الغناء، بينما فشلت السيدة منيرة المهدية ، التى عللت ذلك الفشل بأن عبد الوهاب راعى فى وضع الألحان مزاجه وطبيعة صوته ووضع لها الحاناً صعبة الأداء ليس فيها شيء من الطرب ، [٤].

وانتهزت منيرة فرصة مرض عبد الوهاب وسفره إلى الإسكندرية لتقوم بدور مارك انطون وقامت فتحية أحمد بدور كليوباترا، فنجحت منيرة وفشلت فتحية مما يؤكد أن عبد الوهاب وضع الألحان الجميلة لنفسه [٥].

ويعلل ناقد آخر قلة تقديم الأوبرا والأوبريت فى المسرح المصرى بعدم وجود الملحنين ، ، فمن السهل العثور على من يعرب أوبرات عن الطليانية أو الفرنسية مثلاً، أو من يؤلف أوبرات محلية ولكن من الصعب العثور على الملحن ، فعبد الوهاب لايستطيع أن يلحن أوبرا كاملة وداود حسنى ولو أنه لحن شمشون ودليلة[٦] إلا أنـــه

---

(١) محرم كمال: كليوباترا ومارك انطوان على مسرح برنتانيا، الحسان، سبت ١٢ فبراير ١٩٢٧ ، العدد ٧٢ .

(٢) انظر يونس القاضى: كيف ظهرت كليوباترا ؟، المسرح، الثنين ٢١ فبراير ١٩٢٧ ، ص ٨١.

(٣) بدون توقيع : كليوباترا ومارك انطون، المسرح، الاثنين ٧ فبراير ١٩٢٧ .

(٤) بدون توقيع : روز اليوسف ، الخميس ٦ إكتوبر، ١٩٢٧ .

(٥) انظر بدون توقيع : حول كليوباترا أولا وأخيرا، المسرح، الاثنين ١٦ مايو ١٩٢٧ .

(٦) كتب إبراهيم رمزى ليبرتو شمشون ودليلة .

لايعجب الفنانين، أما كامل الخلعى فهو عصبى جداً ، فيموت سيد درويش لم يجد أصحاب المسارح من يلحن لهم أوبريت كاملة ،(١).

وبالرغم من ازدهار الأوبريت والأوبرا فى المسرح منذ ١٩٢٠ إلى ١٩٢٧ إلا أن بعض الكتاب استمروا فى تمصير الڤودڤيل إذ مصر عزيز عيد لوكاندة الأنس عن جورج فيدو L'Hotel de libre éxhange وعرضت فى مايو ١٩٢٥ ومصر إبراهيم رمزى سياحة حمروش للابيش و « مصر عباس علام(٢) سهام عن حانة مكسيم

(١) الأحنف: فنيات : المسرح ، الاثنين ١٤ فبراير١٩٢٧، ص ١٥.

(٢) ولد عباس علام فى مدينة بورسعيد فى ٨ يناير ١٨٩٢ ، وأمضى فترة التعليم الابتدائى فى بورسعيد ووظف بمصلحة البريد ثم حصل على (البكالوريا) وانتقل للعمل فى وزارة الداخلية بالقاهرة بقية حياته كما انتسب إلى كلية الحقوق ولكنه لم يكمل دراسته بها فتفرغ لدراسة الأدب المسرحى.

عاش فى فترة مسرح الشيخ سلامة حجازى وجورج أبيض حتى الحرب العالمية الأولى حيث بروز الكوميديا على يد نجيب الريحانى وعلى الكسار وفى عهد الڤودڤيل والفرانكوآراب وبطلهما الأول عزيز عيد

أهم أعماله : أسرار القصور أو ملك وشيطان كتبها فى ١٩١٣ ومثلت فى ١٩١٥، عبد الرحمن الناصر مثلت فى مسرح حديقة الأزبكية فى ١٩٢١، « الأمور» فى ١٩١٩ ، باسم القانون، مثلتها فرقة جورج أبيض على مسرح « الأوبرا» فى ٣٠ أكتوبر ١٩٢٤، كوثر مصرها عن السارق لهنرى برنشتين وعرضت على مسرح حديقة الأزبكية ١٩٢٦ ، تونو قدمتها فرقة فاطمة رشدى فى ١٩٣٣- حب موديل سنة ١٩٤٧، على مسرح الأوبرا فى ١٩٤٧، شقاء العائلات مثلتها فرقة الشيخ سلامة حجازى لأول مرة فى دار الأوبرا الملكية فى ١٩١٦ - اللى يعيش ياما يشوف فى ١٩١٧ الشريط الأحمر مثلتها فرقة سلامة حجازى بتياترو برنتانيا فى ١٩١٧ الزوبعة مأخوذة عن La concienae de l'enfant للكاتب Gaston Devores مثلتها شركة ترقية التمثيل العربى فى تياترو حديقة الأزبكية فى ١٩٢١- آه ياحرامى فى ١٩٢٢ ، سفينة نوح فى ١٩٢٤ سهام: تمصير عنLa Dame de chez Maxime ..... ومثلتها شركة ترقية التمثيل فى تياترو حديقة الأزبكية فى ١٩٢٦- زهرة الشاى فى ١٩٢٦ والمرأة الكذابة ممصرة عن Babymine التى وضعتها الكاتبة الإنجليزية Margerite Mayo مثلت فى ١٩٢٧ واقتبسها مسرح الريحانى باسم « الستات مايعرفوش يكدبوا » الساحرة عن La grande epouvante التى وضعها André lorde et H Bauche والزوجة العذراء مأخوذة عن Huitieme femme de Barbe Blue للكاتب Alfred Svoir مثلت فى ١٩٣٣.

انظر صلاح الدين كامل: عباس علام الكاتب المسرحى، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر.

La dame de chez Maxim لجورج فيدو وعرضت في مسرح الأزبكية ١٩٢٦ ومثلتها فرقة شركة ترقية التمثيل العربي، وقدمتها في الوقت نفسه فرقة رمسيس مترجمة وكل من شاهد المسرحيتين وقتئذ يدرك البون الشاسع بينهما ». [1].

ومصر عن الفرنسية « كوثر » عن السارق لهنري برنشتين وعرضت على مسرح الأزبكية في ١٩٢٦ والزوبعة عن La concience de l'enfant للكاتب Gaston Devores وعرضت في تياترو الحديقة في ١٩٢١ ، والساحرة! عن la grande epouvant عـن Andre lorde et H Bauche عرضت في ١٩٢٧، والزوجة العذراء عن مسرحية Huitieme femme de Barbe blue للكاتب Aefred Savoir وعرضت في ١٩٢٣[2].

ويقول الناقد صلاح الدين كامل:

«كان النقاد المسرحيون وفي مقدمتهم .. الأستاذ محمد التابعي .. يعيبون على عباس علام لجوءه إلى الاقتباس وكانوا يغالون في ذلك، فيتهمونه بأن كل مسرحياته مقتبسة وانه يكتب تحت اسم المسرحية دائماً عبارة « بقلم عباس علام» .. ولكن يجب أن نوجه إلى أنفسنا السؤال الآتي : هل الاقتباس شيء معيب على الاطلاق ؟

لا أعتقد ذلك بل يتوقف الأمر على طريقة أو نوع الاقتباس. الواقع أن هناك اقتباساً معيباً وهو الذي يلجأ الكاتب فيه إلى نقل مسرحية أجنبية كما هي مع تغيير الأسماء وبعض العبارات فتصبح « مرجريت » « فاطمة » . وهذا تشويه يجعل من المسرحية مسخاً لاهو مصري ولاهو أجنبي أما الاقتباس أو التمصير الفني .. الذي لايأخذ من الأصل إلا الهيكل العظمي ثم يكسوه لحماً ودماً مصريين، الاقتباس الذي يجعل من

---

(١) صلاح الدين كامل: نفسه ، ص٧٧.

(٢) انظر : نفسه ، ص ٧٣ : ٧٨.

المسرحية شيئاً يفوق الأصل المقتبس عنه فهذا شيء لاعيب فيه.. غير أنه يجب على المقتبس دائماً رعاية للحقوق والحقائق الأدبية أن يشير إلى الأصل وإلى المؤلف » [١].

وكشفت لجنة تحكيم الكتاب المسرحيين للفوز بجوائز المسرحيات سرقات عباس علام حتى إضطروه مرغماً إلى ذكر أسماء المسرحيات التى نقل عنها وبالرغم من ذلك فقد اعتبرته اللجنة مؤلفاً وفاز بجائزة[٢].

وتعرفنا روز اليوسف بطريقته فى التمصير:

« عباس علام يكتب إذن وعيناه صوب الأفق البعيد.. وعيناه على النسخة الفرنسية لرواية باتاى أو هيرمان أو برنشتاين» [٣].

وقد جرى على عادة نقل الرواية التى يؤلفها نقلاً مسطرة عن رواية أجنبية دون أن يراعى فوارق العادة والدين والاخلاق ودون أن يقيم وزناً.. لهذه الحقيقة وهى ان مايجوز بيين أفراد عائلة فرنسية لايجوز فى عائلة مصرية» [٤].

اهتم معظم كتاب المسرح منذ ١٩٢٧ بالكوميديا الاجتماعية الجادة وبالإنسان العادى الواقعى كصانع الأحذية والترزى والموسيقار والمدرس وغيرهم من أبناء الطبقة البرجوازية

---

(١) صلاح الدين كامل ، نفسه ، ص ٨٣، ٨٤.

(٢) انظر بدون توقيع: الكتاب المسرحيون الذين فازوا بجوائز الرواية التمثيلية ، روز اليوسف، السنة الأولى العدد(٢٣) الاربعاء ٧ إبريل ١٩٢٦ ، ص ٣.

(٣) هنرى برنشتين (١٨٧٥-١٩٥٣) من أنجح كتاب المسرح فى فرنسا وصلت ذروة شهرته قبل الحرب العالمية الأولى، اتقن صناعة المسرحية، ودرت عليه مسرحياته أرباحاً طائلة.. من مسرحياته « اللص » التى تقوم على الاثارة ١٩٠٦ والمرتفع ١٩١٧ وفيها يستخدم علم النفس الذى كان موجه بازغة إذ ذاك»

د. على الراعى : مسرح الدم والدموع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٢٣ ، هامش ، ص ١١.

(٤) روز اليوسف : المؤلفون المسرحيون كيف يكتبون رواياتهم، روز اليوسف ، الثلاثاء ٢٤ إبريل ١٩٢٨ ، ص ٢٠.

الصغيرة والمتوسطة، وصارت شخصية « كشكش » – وهى الشخصية الرئيسية فى مسرح بديع خيرى ونجيب الريحانى – نموذجاً بالياً، فبدأ بديع والريحانى موسم عام ١٩٣١ بكوميديا الجنيه المصرى الجادة وهى تمصيرمسرحية توباز Topaze لمارسيل بانيول(١):

« افتتح الأستاذ نجيب الريحانى موسمه فى أوائل الشهر الحالى على مسرح الكورسال برواية « الجنيه المصرى » وهى تمصير للرواية الفرنسية المعروفة « توباز » التى سبق أن عرضتها على مسرح الكورسال نفسه فرقة فرنسية . وقد امتاز مسرح الريحانى.. بتقديمه لروايات من الأوبريت والريڤيو، التى يمتزج فيها الرقص بالألحان، أما فى هذه الرواية ، فقد خالف الريحانى مادرج عليه وأخرجها قطعة كوميدية »(٢).

وتقول د. ليلى أبو سيف : « انتقل الريحانى بمسرحية توباز» إلى مفهوم جديد فى مجال الكوميديا ، لأن « توباز» ساتير أخلاقية ورقيقة أكثر انتماء إلى الدراما الاجتماعية، فهى تتناول الفساد فى الدوائر المالية فى فرنسا والمجتمع الفرنسى بوجه خاص ، لهذا فالمال هو موضوعها الأساسى(٣).

ويضيف محمود زمزم كيفية تمصير بديع والريحانى لها إذ قاما بالتركيز على معالجة أمور تهم بيئتهما ومجتمعهما فى المقام الأول.

---

(١) انظر: د. ليلى أبو سيف : نفسه ، ص ١٧٨.
ولد مارسيل بانيول فى قرية أوبانى بالقرب من مرسيليا فى ٢٨ فبراير ١٨٩٥ ، بدأ حياته الأدبية بالتأليف المسرحى، فقد كتب مع بول نيفوا مسرحية تونتون عام ١٩٢٢ وهى كوميديا هزلية ثم اعقبتها بمسرحية تجار المجد وهى هجاء لاذع لمن يستغلون اسماء ضحايا الحرب من أجل مصالحهم الخاصة ، وفى ١٩٢٦ وضع مسرحية جاز وفى ١٩٢٨ الف طوباز وهى كوميديا من نوع الڤودڤيل ثم ماريوس .
انظر محمود زمزم: مقدمة طوباز لمارسيل بانيول، ترجمة محمود زمزم – مراجعة د. على درويش، من المسرح العالمى (١٨٣) الكويت ١٩٨٤، ص ٥ : ٨.
(٢) بدون توقيع : الجنيه المصرى على مسرح الكورسال ، المصور، ٢٥ ديسمبر ١٩٣١.
(٣) د. ليلى أبوسيف: نفسه ، ص ١٧٨.

ومسرحية « توباز» تعالج موضوعاً أزلياً وهو موضوع المال وكيف يلهو المال بالضمائر والواجبات والأخلاق ولذلك فهي تفوقت في مسرح باريس وكان موضوعاً مناسباً لتمصيره وقد اهتم بديع بتيمة المال في مقابل السعادة قبل تمصيره لمسرحية الجنيه المصرى إذ كتب في فبراير ١٩٢٤ مسرحية « الفلوس » و« البرنسيس» كما كتب زجلاً[1] لحنه الموسيقار داود حسنى عن هذه التيمة.

وتعد هذه الكوميديا إرهاصاً لمرحلة الكوميديا الاجتماعية إذ مصر بعد ذلك «الستات مايعرفوش يكدبوا » و«حكم قراقوش» و« الدلوعة » و« الدنيا لما تضحك » و«٣٠ يوم في السجن » و« لو كنت حليوه ».

ثم مصر يوسف وهبى« بيومى أفندى» عن الأب ليبونار لـ «جان ايكار» وعرضت في مسرح رمسيس ١٩٣٣ وقد مصرها محمد تيمور للمرة الأولى في ١٩١٨ . وتعد بيومى أفندى ميلودراما لاتخلو من بعض عناصرالكوميديا وخاصة في الفصل الأول حيث سيطرة الزوجة على زوجها وابنتهما، ويوضح أحد النقاد سبب تأثره بها: « أخرجها يوسف وهبى وأعجبت بها لواحدة من اثنين إما لأننى سهل التأثر إلى درجة ملموسة وإما أن هذه الرواية من القوة والعنف وسلامة الموضوع ودقة الحبكة بحيث أن تأثرى

---

(١) الزجل هو :

الجنيه الجنيه　　الدنيا من غيره　　تسوى ايه
الجنيه أمال ايه　　ماهى كل خيبتى　　من الجنيه
الجنيه شاف بختى عدلـــولى
امشى تمشى ورايا　　اتومبيلات وملاكى
كلمة يا اسى لأ　　اسمعى بس لأ
وان اجرى تجرى ورايا　　ترامويات ملاكى
كلهم ياطور لأ　　ياختز أور لأ
يالطافى ياخفافى　　وانا عماله ادلع

بديع خيرى : الف صنف ، ٢٧ يوليو ١٩٢٦ .

صادر عن منطق ودموعى التى سكبتها معقولة ومفهومة ويغلب على ظنى الفكرة الثانية لأنها أكثر انطباقاً على الواقع فلم أكن وحدى أبكي متأثرا بمشاهد الرواية المليئة بالإنسانية والحب والرحمة » [١].

- مصر بديع خيرى ونجيب الريحانى، الدنيا لما تضحك فى ١٩٣٤/٣/١ عن ١٠٠٠ فرنك فرنسى لليوم Gent mille francs par jour ثم الشايب لما يدلع عن ميكيت وأمها Miquette et sa mére للكاتبين الفرنسيين MM Robort de flers et G A de Caillavet [٢] وأطلق عليها بديع « كوميديا اجتماعية راقية » لأنها تتضمن لمسات أخلاقية ويحدثنا ناقد آخر عن بروفات هذه المسرحية فى مقال بعنوان « بين نارين» « ونجيب الريحانى هو الواقع بين نارين لايدرى أيهما أهون لهيبا، وهو يقوم الآن بعمل بروفات رواية الافتتاح.. من تأليف الأستاذ بديع خيرى المؤلف الكوميدى الكبير.

ونعود إلى النارين : النار الأولى هى السيدة عزيزة أمير التى لاتريد أن يشاركها ولا الهواء فى مجد لقب بريمادونة فرقة الريحانى وهو كما ترى مجد رخيص والنار الثانية ؟! هى المحروسة لشبابها.. السيدة زينب أو زوزو شكيب التى كتب معها نجيب عقداً على أن تقوم بالأدوار الممتازة فى رواياته التى تخرجها فرقته بعد عمر طويل.

فالسيدة عزيزة أمير تحضر البروفات وتحاول أن تحفظ الدور.. وزينب تنتظر الدور المدهش الذي يجب أن تظهر فيه من أول رواية يخرجها نجيب قرر نجيب أن يعمل قرعة بين الممثلين التى يقول الحظ أنها صاحبة الدور الأول فى الرواية

---

(١) م. ع. ر : نفسه ، ص ٣٣.

(٢) عرضت فى باريس فى ١٩٠٤ حيث قدمها مسرح المتنوعات، وللكاتبين مؤلفات مسرحية أخرى مثل طريق الفضيلة Les senters de vertu ou L' Ange de foyer وحظ الزوج La chance du Mari وقد اختار الكاتبان اسم ميكيت Miquetlé لأنه يثير دهشة الجمهور وحب استطلاعه.

انظر :

M M Robort de Flers et G A de Caillavet : Miquette et sa meree. illustration the theatrale (Journal d'actualités dramatiques Rue Saint Ceorges. Paris.p. 1.

الأولى فازت بالقسمة والنصيب ، وعلى الخاسرة أن تنتظر دورها في الرواية الثانية .والمعروف أن نجيب لايخرج الرواية الثانية إلا بعد عمر طويل » [1].

« بدأ الأستاذ نجيب موسمه الجديد هذا العام في الأسبوع الماضي على مسرح برنتانيا برواية « الشايب لما يدلع» وهى من النوع الكوميدى الخفيف الذى يمتاز ببساطة وسهولة وخلوه من مبالغات الڤودڤيل وتهويلاته في سير الحوادث ورسم الشخصيات .. وقد أراد بها أن يتمشى مع التطور الذى بدأ يوم أخرج رواية الجنيه المصرى.. ونجاح هذه الرواية يدل في الوقت نفسه على أن الجمهور قابل للتطور مستعد أن يقابل كل خطوة جديدة في تهذيب الروايات التى تقدم إليه قبولاً طيباً ومن رأى ازدحام مسرح نجيب طوال الأسبوع الماضى بجمهور المشاهدين يشهد بذلك » [2].

مصر بديع خيرى ونجيب الريحانى « حكم قراقوش» عن Si j'etais roi وترجمها إبراهيم رمزى تحت عنوان لوكنت ملكا ولكنه لم يترجمها عن أصلها الفرنسى بل عن ترجمة انجليزية لها وهى If Iwere a king للكاتب الإنجليزى John Macarthy وعرضت ممصرة في اكتوبر ١٩٣٥ .

« وهذه الأوبرا مأخوذة عن حكاية أبو الحسن المغفل وهارون الرشيدالتى لم ترد في الطبعات الأساسية لألف ليلة وليلة. وردت في طبعة بيروت الصادرة عن المكتبة الكاثوليكية (١٩٨٩-١٩٩٠) ولكن الغرب عرفها عن طريق ترجمة جالان التى نشرها تحت عنوان النائم اليقظان.. » [3].

لاقت حكاية « أبو الحسن المغفل » اهتماماً كبيراً من الكتاب المسرحيين المصريين إذ قدمت في المسرح المصرى عدة مرات، استمدها مارون النقاش

---

(١) بدون توقيع : بين نارين أخبار المسارح والملاهى ، روز اليوسف ، الاثنين ، ١٩نوفمبر١٩٣٤ ، العدد ٣٥٢، ص ٣٦ .

(٢) محمد على حماد: كوكب الشرق، مساء الخميس٢ شعبان١٣٥٣، ٢٩ نوفمبر ١٩٣٤ .

(٣) انظر د. هيام أبو الحسين، ص ١٧٧ .

فى مسرحيته « أبو الحسن المغفل» وعرضت فى ١٨٤٩[١]. وعرضها جوق قرداحى فى تياترو الأوبرا تحت عنوان « هارون الرشيد والصياد فى ١٤ مارس ١٨٨٦ ، إذ عثرت على اعلان لها فى جريدة الأهرام : « مساء غد يشخص جوق حضرة قرداحى أفندى فى تياترو الأوبرا الخديوى بالعاصمة رواية « هارون الرشيد والصياد».. على ذمة جمعية التوفيق الخيرى»[٢]. كما كتب بديع خيرى ونجيب الريحانى « لو كنت ملك »[٣] وعرضت فى مايو ١٩٢٤ ، كما قدم يوسف وهبى المسرحية نفسها تحت عنوان « حكم قراقوش» فى مسرح رمسيس بالاشتراك مع چورچ أبيض وروز اليوسف فى ١٩٢٦ ومصربديع خيرى ونجيب الريحانى مسرحية « لو كنت ملكاً » الفرنسية تحت عنوان « حكم قراقوش » وقدمت فى يناير ١٩٣٦[٤]، فى مسرح رمسيس من ألحان الشيخ زكريا أحمد كما استمدها بديع خيرى فى أوبريت ياسمينة « وعرضها فى نوفمبر ١٩٣٨[٥]فى مسرح الريحانى.

كما اهتم كتاب المسرح الفرنسي بهذه الحكاية واستفادوا منها عدة مرات إذ استفاد منها « فرانسوا كوبيه » فى مسرحية « فى سبيل التاج » ووضعها مصطفى لطفى المنفلوطى فى القالب الإنشائى (كان بعض العارفين بالفرنسية يترجمون له المسرحية

---

(١) انظر مارون النقاش : أبو الحسن المغفل ، المسرح العربى : دراسات ونصوص « اختيار وتقديم د. محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٦١ ، ص ٦٩ : ١٩٢ .

(٢) اعلان الأهرام ، العدد ٤٦٧، ١٣ مارس ١٨٨٦ .

(٣) انظرد. ليلى أبو سيف : نفسه، ص ١١٠

(٤) انظر نفسه ، ص ٢٠٠

(٥) انظر ايزيس: ياسمينه على مسرح الريحانى، الصباح، ١٩/١١/١٩٣٨ .

إلى العربية ، فيتولى هو وضعها فى قالبها الانشائى تحت عنوان رواية تمثيلية في ١٩٢٠[١]، كما ترجمها أحمد رامى في١٩٢٨[٢] .

ثم مصر بديع خيرى ونجيب الريحانى مسرحية Bichon [٣] لجان لوتراز Jean de létraz تحت عنوان « لو كنت حليوه » فى ٦ يناير ١٩٣٨[٤] ومثلها نجيب الريحانى ثانية في مسرح دار الأوبرا الملكية أمام جلالة الملك، إذ يقول أحد النقاد مصوراً تشجيع الملك لتمثيل نجيب وإعجابه بالمسرحية .

« حظى الأستاذ نجيب الريحانى مساء الخميس الماضى بشرف التمثيل أمام جلالة الملك فى حفلة النادى الأهلى على مسرح دار الأوبرا الملكية ، فقام مع فرقته بتمثيل رواية « لو كنت حليوه» .. وهى آخر رواية جديدة أظهرتها الفرقة فى هذا الموسم، وقد حدث فى خلال تمثيل الفصل الأول أن دخل إلى الكواليس حضرة صاحب العزة محمود بك السيوفى وقال « لقد صدر النطق السامى الكريم بمقابلة الأستاذ نجيب الريحانى والأستاذ بديع خيرى».

وبعد أن أسدلت الستار فى الفصل الثانى حظى الأستاذان نجيب الريحانى وبديع خيرى بشرف المثول بين يدى حضرة صاحب الجلالة الملك فى غرفة الاستراحة .. ودخل الأستاذ الريحانى، فقبل يد جلالة الملك، فابتسم جلالته وقال: أهلاً ياسى نجيب .. انت الليلة ضحكتنا كثير فقال نجيب :

– دا عطف من جلالة الملك ما استحقوش!..

---

(١) انظر مصطفى لطفى المنفلوطى: فى سبيل التاج (مؤلفات مصطفى لطفى المنفلوطى الكاملة) فى دار الجيل ، بيروت ، ١٩٢٠، وانظر خير الدين الزركلى: قاموس تراجم الأعلام، دار العلم للملايين ، بيروت ، جـ ٩، نوفمبر ١٩١٩، جـ٧، ص ٢٣٩ .

(٢) انظر فوزى عطوه : ص ٢١٨ ، ٢١٩

(٣) بيشون : عرضت للمرة الأولى فى ٣ مايو ١٩٣٥فى مسرح Theatre de la Michodiere

(٤) انظر: د. ليلى أبو سيف ، نفسه ، ص ٢٦١ .

على أثر انتهاء تمثيل الرواية عُزف السلام الملكى.. أخذت الجماهير تهتف بحياة مليك البلاد .. فإذا بالجماهير تفاجأ بجلالته يلوح بيده ليقف الجميع فى أماكنهم ثم صدر النطق السامى « ان شاء الله يكون كل واحد فيكم انتفع بهذه الرواية »..

والأستاذ بديع خيرى وهو شريك الأستاذ نجيب الريحانى فى تأليف هذه الرواية الظريفه الناجحة.. أبلغنا أنه سيخص «الصباح » فى العدد القادم بالزجل الذى يصف فيه المقابلة الملكية الكريمة »[1]. كما أعاد نجيب تمثيلها فى ٢٤ يناير ١٩٣٨ فى تياترو ريتس [2].

ثم مصر بديع خيرى ونجيب الريحانى « الستات مايعرفوش يكدبوا » عن Mon Bebe « حبيبتى » وعرضت فى إبريل ١٩٣٨[3].

أما مسرحية « الدلوعة » فقد مصرها نجيب وبديع خيرى عن كوميديا فرنسية بعنوان « قطعة الشيكولاته الصغيرة لبول كافو Paul cavault: La Petité chocolatiére[4].

---

(١) بدون توقيع: فرقة الأستاذ نجيب الريحانى فى حضرة الملك، الصباح، ١٩٣٨/٤/١ .

(٢) اعلان، روز اليوسف ، الاثنين ٢٤ يناير ١٩٣٨ .

(٣) انظر بدون توقيع : نجيب الريحانى يقدم رواية الستات مايعرفوش يكدبوا ، الصباح، ١٩٣٨/٤/٢٩.

(٤) Paul Gavault : عمل فى بداية حياته صحفيا، ثم اتجه إلى كتابة المسرح ١٨٩٧ : ١٨٩٨ ، وكتب فودفيل رجل المطافى فى الخدمة Le Pompier de service وقد اقتبسها عن مسرحية كلاسيكية ثم كتب مدام فليرت Madame Flirt وابن المعجزة L'enfant du miracle وكتب أيضاً إلا خمسة Mois Cinq وياعزيزى أو ياحبيبى Mon cheri، ثم قطعة الشيكولاته الصغيرة La petite chocolatiere وقد نجحت فى المسرح العالمى وهو مسرح النهضة وتعد قطعة الشيكولاته المثل الأعلى للمسرح الجميل أو السعيد.

انظر:

Paul Gavault: La Petite chocolatiere L'illustration theatrale (Journal d'actualités Dramatiques .13 ovembre 1909.p.1.

وقد افتتح موسم التمثيل فى ١٩ أكتوبر ١٩٣٩ بهذه المسرحية وهى كما يعرفها بديع خيرى كوميديا أخلاقية وعرضت فى تياترو ريتس بشارع عماد الدين [١].

ويضيف الناقد صلاح الدين كامل ان عباس علام قد أعطاه سنة ١٩٢٧ فى خلال الموسم الأول لتياترو فيكتوريا موسى مسرحية انجليزية اسمها Tantalisiing Tommy مقتبسة عن مسرحية فرنسية La Petite chocolatiere طالباً إليه ان يقتبسها « مع تلميع دور البنت لكى تقوم فيكتوريا بتمثيله فى الموسم التالى» .. ولما لم يقم تياترو فيكتوريا موسماً ثانياً بقيت هذه المسرحية مع غيرها من الروايات تائهة فى رفوف مكتبتى.. وحضرت بعد ذلك بسنوات مسرحية الدلوعة .. فى مسرح الريحانى فإذا بها نفس المسرحية.. إلا أننى احقاقاً للحق أقول ان نجيب الريحانى وزميله بديع خيرى قد ابدعا فى اقتباس هذه المسرحية وإلباسها ثوباً مصريا خالصا » [٢].

ويقول ناقد معاصر .. « إن رواية الدلوعة مقتبسة عن رواية بنت ملك الشيكولاته لكن اقتباسها ولغتها السهلة الجميلة ونكاتها الراقية الرائعة جعلتنا ننسى أنها مقتبسة » [٣].

ويوضح ناقد آخر أن الريحانى استدرج الجمهور مؤقتاً لمشاهدة مسرحياته بتقديم شخصية أبى الكشاكش ثم لاحظ بفطنته بعض ميل الجمهور وشغفه باللهو فاندمج فى شخصية كشكش ولما نال قسطاً وافراً من الحظ والشهرة استدرج الجمهور إلى الكوميديا الاجتماعية ونجح فيها بفضل بديع خيرى زعيم المؤلفين الكوميديين[٤].

---

(١) انظر إعلان عن افتتاح مسرحية الدلوعة ، روز اليوسف ، الاثنين ، ١٦ أكتوبر ١٩٣٩.
(٢) صلاح الدين كامل : نفسه ، ص ١٢.
(٣) ع : الأستاذ نجيب الريحانى يقدم الدلوعة ، على مسرح ريتس ، الصباح ١٩٣٩/٤/٢١.
(٤) انظر : محمود صادق سيف: رأى في الأستاذ الريحانى وروايته الجديدة الدلوعة ، الصباح ، ١٩٣٩/٤/٢١.

كما مصر بديع ونجيب (ثلاثين يوم فى السجن) عن عشرين يوماً فى الظل فى ٩ مايو ١٩٤١ ، ثم حسن ومرقص وكوهين عن La Petite cafe للكاتب الفرنسى تريستان بريار Trisran Bernard (١).

ويحدثنا بديع خيرى عنها فيقول :

« وفور عرض هذه المسرحية قامت ضجة كبرى، حاولت أن تخنق المسرحية فى مهدها، أولها من الأزهر وثانيها من بطريركية الأقباط الأرثوذكس وثالثهما من الحاخام الأكبر واعترضوا على الأسماء الثلاثة حيث قال الأزهر أن حسن سبط الرسول عليه السلام وقالت بطريركية الأقباط الأرثوذكس أن « مرقص » الرسول أول من بشر بالمسيحية وإن البطريركية نفسها يطلق عليها اسم الكرازه المرقسية وقال الحاخام الأكبر لليهود إن كوهين بالعبرى « الكاهن الأعظم » وطلبوا تغيير الأسماء فرفضت تغييرها لأنها من واقع الحياة» (٢).

وبعد فقد كان لابد من التفصيل فى العرض التاريخى للمسرحيات الممصرة وتوضيح الأسباب السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التى أدت إلى تمصير الفودفيل ثم إلى تمصير الأوبريت والكوميديا الجادة كما أوضحت أسباب اختيار الكتاب المصريين لمسرحيات فرنسية بعينها ولكتاب فرنسيين بعينهم للتمصير عنهم .

---

(١) تريستان برنار : مؤلف مسرحى (١٨٦٦-١٩٤٧) بدأ بمسرحية الأرجل المعدنية فى ١٨٩٥ وأصبح من أشهر المؤلفين و الممثلين فى مسرح البوليفار فى باريس ويتميز بالفكاهة الحلوة والموهبة والقدرة على الملاحظة وبالهجاء الخفيف وأفضل مسرحياته « الانجليزية كما يتحدثونها فى ١٨٩٩ والأصابع الثالثة ١٩٠٥ والمقهى الصغير فى ١٩١١»

Alfred simon : dictionaire de théâtre francais contemporain, libraire la rousse 1970. p. 185. 186.

(٢)بديع خيرى : حسن ومرقص وكوهين على مسرح أمريكا، الكواكب ١٩٦١/٧/١٧ .

الفصل الثانى

ظواهر التمصير فى مسرح مابين الحربين

الفصل الثانى
ظواهر التمصير فى مسرح مابين الحربين

أولا : الظواهر المشتركة فى تمصير الكوميديا عند الأستاذ محمد تيمور ونجيب الريحانى وبديع خيرى وأمين صدقى وعباس علام:

١ - تغيير اسماء الشخصيات من فرنسية إلي مصرية: أصبحت « آرنستين » فى مسرحية « الجنيه المصرى» لبديع خيرى ونجيب الريحانى نعيمة و« تامير» خميساً و«سوزى » فتكات و «موش» حسونه و« بنيناك كاستيل» بهريزاً و« روجيه دى برفيل» نبيلا و«الطالب جاستون» أنيساً وفى « الشايب لما يدلع » لبديع ونجيب بوش هى فاسوخة ومدام جراندبيه هى كاملة أم بطاطا، وميكيت هى « بطاطا» وبونشابلون هو الممثل شنكل والمركيز هو الباشا أبو الركب وأوريان هو كعب الغزال ولابورية يقابل الغفير طحلب وفى « الدلوعة » لبديع ونجيب بول هو أنور، وچولى الخادمة زبيبه وفلورز العروس طعمة ومينچول لابيستول هو الباشكاتب نسيم وچيكور هو احسان ولابيستول هو الزعفرانى باشا (والد فكريه) وفى «لوكنت حليوه » لبديع ونجيب أورييت هى أزهار وبولين أختها هى ليلى وكريستيان هى سوسن وآدموند هو عبد الحفيظ واوچستان هو شحاته أفندى وچاك ابن ادموند هو فريد والطفل بيشون هو سنجق وجومبييه هو غندور ولولو العشيقة هى سوسو وفى «عبد الستار أفندى» لمحمد تيمور المربية مارت فى مقابل البواب خليفة وليبونار هو عبد الستار وچان هى جميلة ابنة عبد الستار واللورد هو فرحات والدكتور أندريه هو بليغ.

كماجعل بديع خيرى ونجيب الريحانى فى « حكم قراقوش» فيلون بندقا والوزير تريستان كركدناً والملك لويس الحادى عشر هو قراقوش ، وكاترين دى فوسيل هى شمس،

وتيبو دوسيتي هو مراد أغا والضابط أوليفيه هو چاكوس وتقابل شخصة العراف شخصية الغجرية، والعاملون في الحانة من مطربين وغيرهم ، هوجت وجاي تاباري وكولين وجيهان، هم لصوص المقهى (عجلان – الهرو – الفحل – زردق) .

وعند أمين صدقي في ، خليك تقيل ، فلوسيه هي تريز وفانيلان هو كشكش وجعل عباس علام في مسرحيته ، سهام ، الممصرة عن حانة مكسيم لفيدو ، لاموم، سهاما و ، بيتي بو ، سماحه، و ، جنكور، سمرياً ومدام بيتي بو أو جبرائيل هي سكينة والخادم إتيان هو سالم وكورينيو هوعزيز و المركيز هو الباشا الصعيدي.

٢ – تغيير الأماكن من أماكن فرنسية إلي مصرية : غَيَّرَ بديع خيرى والريحاني في مسرحيتهما ، الدلوعة ، المكان من مدينة سيزل " Suzy " على حافة غابة ليون إلى ضاحية ، أبو نوشه ، من ضواحي مصر ، وبينما تسافر كريستيان في ، لوكنت حليوه، إلى سويسرا تسافر سوسن إلى بني سويف وتدور أحداث الفصل الثاني في صالون فندق الماركيز في باريس جعلها بديع ونجيب تدور في شقة أبي الركب باشا في الزمالك ، وفي ، الشايب لمايدلع ، تحول المكان من مكتب لبيع التبغ في مدينة شاتوتير إلى محل بقالة عوكل في كفر سحتوت وحانة الفيركون في ،حكم قراقوش، تحولت إلى حانة مرجوش، ومصر المكان في الجنيه المصري، ففي توباز تدور الأحداث في مدرسة موش أما في الجنيه المصري ففي مدرسة حسونة .

٣ – مصر بديع خيري والريحاني عناوين المسرحيات، فقطعة الشيكولاته الصغيرة أصبحت الدلوعة وهي السمة الأساسية في شخصية فكرية ، وميكيت ووالدتها تحولت إلى ، الشايب لما يدلع ، لتوضيح التناقض بين العجوز والصبي، وهو عنوان يثير تشويق القارىء لمعرفة ماذا يحدث لو تصابى العجوز أو الشايب لما يدلع ،؟

أما بيشون أصبحت عند بديع ونجيب ، لوكنت حليوه ، لأن تيمة المال تسيطر على الصراع، فالمال يجعل ، شحاته أفندي ، الدميم جميلا أو ، حليوه ، فقد وفق الكاتبان في اختيار

هذا الاسم ، أما بيشون فى المسرحية الفرنسية فهو اسم الطفل التى ادعت كريستيان أنها أمه وأن أباه هو اوجستان لكى تجبر الأب على تزويجها من اوجستان وهو شخصية ثانوية مما يؤكد اهتمام الكاتبين المصريين بتيمة المال أكثر من الكاتب الفرنسى. وأصبحت « توباز» وهو اسم الشخصية الرئيسية فى المسرحية الفرنسية « الجنيه المصرى» ليبرز تيمة المال أيضاً، وأطلق بديع ونجيب هذه التسمية فى أثناء الأزمة الاقتصادية الخانقة، إذ عانى الشعب المسكين آلام الفقر، « واتسمت الظروف الاقتصادية بهبوط شديد، فهبط ثمن القطن فى ١٩٢٦ وتعرضت الرأسمالية الزراعية فى ١٩٢٩ لأزمة اقتصادية نتيجة لتعرض الرأسمالية العالمية للأزمة عقب انهيار مفاجيء فى ثمن القطن، ولما كانت مصر خاضعة للسوق العالمى فقد مرت بهذه الأزمة وازداد فقر الفلاح وظلت الإيجارات على ماهى عليه » [١].

ويعلل أحد النقاد اختيار نجيب وبديع لهذا العنوان بقوله : « أراد نجيب أن يجرح عواطف الجماهير الفقيرة بذكر الجنيه ورسم الجنيه فى إعلانات المسرحية التى ينشرها على جدران العاصمة ، ويظهر أن الأستاذ نجيب فى سعة من العيش أنسته مانحن فيه من فاقة وفقر بدليل أنه رسم الجنيه فى اعلاناته وكتب عليه بنك الريحانى الأهلى بدلاً من البنك الأهلى المصرى وهذا يكفى لإغراء الجماهير بالسعى إلى مسرح الكورسال لعلهم يطفئون حرارة شوقهم إلى المال برؤية الجنيهات تتدفق إليهم من بين يدى الأستاذ الريحانى لاسيما وأنه مضى عليهم زمن طويل لم يسمعوا عنه شيئاً» [٢].

ومصر الكاتبان عنوان المسرحية الفرنسية لوكنت ملكاً فأصبح « حكم قراقوش» متأثرين بكتاب « الفاشوش فى حكم قراقوش . لابن مماتى» وهو « أقدم الكتب الفكاهية بالمعنى الدقيق للفكاهة فى تاريخ مصر الإسلامية ، ألفه الأسعد بن مماتى صاحب ديوان الجيش ، فلما توفى خلفه ابنه الأسعد فى عمله، ثم اسندت إليه الشئون المالية فأحسن

---

(١) انظر نجوى عانوس: شخصية العمدة فى المسرح المصرى ، ص ٧٢ .

(٢) بدون توقيع : الجنيه المصرى على مسرح الكورسال ، النيل، ١٤ ديسمبر ١٩٤١ .

تدبيرها ، واشتهر الأسعد بن مماتى فى عصره بسرعة البديهة واللذع فى النادرة وقد تعلق بشخصية عاصرته هى شخصية قراقوش التركي ، أحد قواد صلاح الدين واسمه بهاء الدين قراقوش، وكان صلاح الدين يوليه مقاليد مصر حين يغيب عنهافى حروبه، وقد صوره الأسعد بن مماتى فى نوادره فى صورة تقوم على الفكاهة والسخرية هى صورة الحاكم الظالم الغبى الشديد القسوة ، وذلك فى كتابة «الفاشوش فى حكم قراقوش » أى الغباء والحمق فى حكم قراقوش فالفاشوش هو الأحمق وفشفش الرجل ضعف عقله وافرط فى الكذب والادعاء » [1] .

وتوضح د . ليلى أبو سيف أن « قراقوش » ووزيره رمزان للملك فؤاد وحاشيته «وخاصة رئيس الوزراء إسماعيل صدقى، الذى تولى منصبه فى عام ١٩٣٠ وقضى على النظام تماما، فألغى الدستور واستبدل به دستوراً آخر ، وأطلق يد الملك، وعدل النظام الانتخابى وأخضعه لرقابة صارمة .. ومنذ عام ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢ كان الملك وحكومته منغمسين فى الصراع على السلطة ، متناسين شقاء الجماهير وبؤسها . ومن تلك الشقة الهائلة التى كانت تفصل بين الحاكم والمحكوم – ولدت الفكرة الأساسية لمسرحية « حكم قراقوش » [2] .

كما وضع أمين صدقى لمسرحية الديك الرومى لفيدو عنوان « خليك تقيل» وهو تعبير شعبى .

٤ – إبداع شخصيات مصرية من البيئة الشعبية والمتوسطة وشخصيات أجنبية عاشت في مصر :

(أ) إبداع شخصيات من البيئة الشعبية والمتوسطة:

أبدع بديع خيرى ونجيب الريحانى شخصية بائع السمك « جاد » ، وهو رجل أمى فهلوى، وقح، سليط اللسان، يأتى إلى ياقوت مدرس الجغرافيا ليشكو له سوء درجات ابنه

---

(١) نجوى عانوس: شخصية العمدة، ص ١١٧ . وانظر كذلك : د/شوقي ضيف ، في الشعر والفكاهة فى مصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص٩٢.

(٢) د. ليلى أبو سيف: نفسه، ص ٢٢٣ .

مشيراً إلى الأزمة الاقتصادية التى عانت منها مصر وقتئذ مستخدماً كلمات وتشبيهات تتناسب مع عمله كبائع سمك .

جـاد : عدم المؤاخذه الواحد طالعة زرابينه من الأزمة ومن وقف الحال، آه أنا باحط على مقصوف العمر ده ٣٠ صاغ عندكم فى المخروبه دى.. وقة السمك مابتكسبش معايا ثلاثة أبيض. ازاى الحال يابن سيدى.

ياقوت : .. انما حضرتك تبقى والد التلميذ.

جـاد : هبابه ياسيدى. زفته . لطامه . ينعل أبو كده .. ده وقت ناشف قوى ياحضرة أنا بادفع ٣٠ صاغ فى المخسوفه بتاعتكم دى. الزبون دلوقت على بال مايشترى بقرش صاغ سمك بينشف ريقى. آه الزباين بقم دلوقت شح ياحضرة[1] .

ثم يخاطبه مستخدماً ألفاظاً تتفق مع عمله ، فالشهادة يطلق عليها « سركى » ويشبه أنف « ياقوت » ببلح البحر[2] .

أضاف أيضاً فى المسرحية نفسها شخصية الصحفى لينتقد طبقة الصحفيين، فالصحفى يتراجع عن إفشاء سرقات وفضائح « ياقوت » فى مقابل الرشوة بمبلغ خمسين جنيها »:

ياقوت : طيب وايه كان الداعى للطنطنه فى حكاية فارغة زى دى.

الصحفى : فارغة . سعادتك تجهل مهمة الصحافة ، الصحافة ياسعادة البيه من أول واجباتها السهر على صيانة الأخلاق، واكتشاف كل عمل دنئ هو ده سبب وجود الصحافة . مع الأسف حاتصدر الجريدة وفيها تفصيلات وافية وقد أعذر من انذر. إذا كان عندك مأمورية تكلفنى بيها اتفضل . أظن سعادتك فهمت كفايه.

---

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى: الجنيه المصرى ، دراسة سمير عوض، المركز القومى للمسرح والموسيقى، ١٩٩٢ ، ص ٣٥.

(٢) نفسه ، ص ٣٦.

ياقوت : أيوه طبعاً أرجو ان تشكر حضرة المدير بالنظر لاهتمامه فى اكتشاف الخفايا والمحافظة على مصالح المغفلين ، وبرهان لإعجابى قول له يشيع لى وصل بخمسين جنيه بصفتى مشترك لمدة سنة [1].

ويتساءل أحد النقاد لماذا زج بديع الصحافة فى مسرحيته، فهناك قليل من الصحفيين غير الشرفاء والادعياء ولكن معظمهم من الشرفاء[2].

كما أبدع شخصية « حميدة البلانة » فى الشايب لما يدلع »، فعندما يحب أبو الركب باشا فتاة صغيرة تدعى « بطاطا» طلب من محاميه « صنبير » أن يساعده فى التخلص من عشيقته حميده بأن يعطيها مائة جنيه فى مقابل عدم مطاردتها له:

حميده : (داخله) : ابو الركب هئ هئ سبوها له وجت على حاله الركب امات لولب الركب أمات زمبلك الصبح فى مصر والظهر فى كفر حنس والعصر فى محطة بنس (ترى صنبير) يوه عواف .. انت هنا ياقلم القضايا

صنبير : الله يعافيكى أنا هنا ياقلم السوابق.

حميده: حلوه ياواد انت ياوحدجى

صنبير : العفو يابت انتى ياخمسجيه

حميده : راجع امته من السفر ادلعدى موكلك

صنبير : موكلك انتى انا باكل من بيتنا

حميده : كداب من بيت المشبوهين المساجين والمشانيق من بيت شفاطين الحقوق ومزيفين النقود ومهربين الحشيش

---

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى: الجنيه المصرى، ص ١١٥ .
(٢) انظر بدون توقيع: النيل ، ١٤ ديسمبر ١٩٣١ .

صنيير : حشيش وانتى مابتكليش من بيت المخاطيب والعرايس فلانه دخلتها بكره تعالى نفرشيها ياحميده يابلانه .

حميده : انفرشها بالورد والحنه موش بالسلاسل والكلبشات أدخلها دنيا ما ادخلهاش سجن الاستئناف[1].

أبدع بديع خيرى والريحانى مقابلة بين عمل « البلانة » ووظيفة المحامى ، فالورد والحنة ادوات التزيين عند « البلانة » تقابلها السلاسل والقيود عند المحامى، كما استمد « القفشة» من التراث الشعبى بين كلمتى موكلك بمعنى أكل وسرقة مال الموكل وموكلك أى المسئول عن قضايا الموكل.

كما أبدع شخصية « عبد الجليل » الفلاح الفقير الذى يطلب من الباشا مساعدته فى إخراج زوجته من مستشفى المجانين لأنها تلبس الدجاج الأسود طراطيراً حمراء والدجاج الأبيض طراطيراً خضراء للتمييز بينهما.

عبد الجليل : بقا مبروكة مراتى عندها فوق السطح تقفيصة مليانه فضلة خيرك تيجى من العصر للعصر تفرز الفراخ السوده على جنب والبيضه على الجنب التانى لحد كده فيه جنان .

الباشا : لأ اتفضل .

عبد الجليل: السود تلبسهم طراطير حمر والبيض تلبسهم طراطير خضر

الباشا : عظيم دخلنا فى الجد.

---

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الشايب لما يدلع، مخطوط فى مركز المسرح ١٩٣٤، ص ٢٤، ٢٥.

عـبـد الجليل : البـيض مماليك وغلمـان وندمـان والسـود عـبـيـد وجـوارى وحواشى[1].

تصرح « حميدة» للمحامى بأنها أحبت شاباً وأنها تفضل حب الشاب على مال الباشا العجوز ولكن عندما تعلم، أن الباشا يحب فتاة أخرى ويعرض عليها المال لعدم مطاردته تحتال عليه للحصول على أكبر قدر من المال وتدعى الحمل من الباشا.

وقد استمد بديع خيرى ونجيب الريحانى هذه الشخصية من التراث الشعبى إذ «لعبت المرأة دوراً خطيراً في تكوين دستور جمهور الليالى الخلقي، فهى بوفائها الفذ أحياناً وبعذرها الفظيع أحياناً أخرى، بحيلتها وبجمالها وفكرها واستسلامها وضعفها بكل هذه الصفات التى امتازت بها وبكل هذه الصور التى ظهرت فيها الليالى كانت مؤثراً خطيراً فى الحكم على الحياة »[2].

وتوضح د. سهير القلماوى فى « الف ليلة وليلة » « أنها قامت بدورين مهمين دور المرأة العاشقة أى دور الحب ودور الكيد إذ تمثل الكتب السماوية نوعين من المرأة حواء التى أخرجت آدم من الجنة وامرأة العزيز التى سجن يوسف من أجل امتناعه عنها والنوعـان ممثـلان فى الليـالى » [3] فشخصية حميدة هنا تقوم بدور العاشقة ثم بدور المحتالة.

كما أبدع شخصية المهندس« أنيس» الذى يعمل فى دائرة الوقف» فى « لو كنت حليوه » وقد أبدعها بديع ونجيب الريحانى لكى يعقدا مقارنة بينه وبين شحاته أفندى، فأنيس لص مخادع أوهم سوسن بحبه لها واحتال عليها لسرقة أسورتها بينما شحاته أفندى باشكاتب ناظر الوقف فقير شريف ضحى بوظيفته من أجل حبه لها.

---

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الشايب لما يدلع ، ص ٣٧.

(٢) د. سهير القلماوى: نفسه ، ص ١٥ .

(٣) نفسه

كما أبدع شخصية الفكهاني في « الدلوعة » إذ تزداد رغبة أنور أفندي في التخلص من الضيفين « سفرجل وصديقته كناريا » عندما يحضر الفكهاني ويطلب منه مبلغ تسعة جنيهات ثمن الفاكهة

الفكهاني : ياسى أنور كله بالحساب هو انا لاسمح ايه حرامي

انور : بـ ٩ جنيه فاكهة!

الفكهاني: أفنطلك الحسبه حاجه حاجه حضرتك ٦ سنين بتعاملني فيهم وفي الآخر تشك في ذمتي مستحيل ماقدرش اتصورها [١].

كما أبدع شخصية المأذون الذي ينتهز فرصة رغبة كل من « فرحات » «وبليغ» في الزواج من جميلة والتنافس بينهما للحصول على المال فيطالبهما بأجر باهظ في « عبد الستار أفندي » لمحمد تيمور وأبدع شخصية «الشاويش » « الذي جاء ليخلص عبد الستار من زوجته التي قامت بسجنه في إحدى الغرف» ، كما أبدع شخصية الشحاذ في المسرحية نفسها الذي طلب الصدقة من « نفوسه » ولكنها رفضت اعطاءه إياها[٢].

كما أبدع شخصية الطلاب في الجنيه المصري ، وثمة فروق بين الفصل المدرسي في الجنيه المصري ونظيره في توباز ، فهناك تقاليد تحكم العلاقة بين التلميذ والمدرس في فرنسا قوامها احترام المدرس وتوقيره ، إلا أن هذا الفصل لايخلو من شغب كأن يقذف أحد الطلبة السبورة بلفافة من الورق.. ففصل ياقوت إمتداد للحارة الشعبية من حيث التعليقات البذيئة.. ووقاحة التلاميذ في مخاطبة المدرس » [٣].

---

(١) بديع خيري ونجيب الريحاني: الدلوعة : مخطوطة في مركز المسرح١٩٣٩ ، ص ٢.

(٢) انظر محمد تيمور: عبد الستار أفندي: مؤلفات محمد تيمور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٨٧٤ .

(٣) سمير عوض: مقدمة مسرحية الجنيه المصري ، ص ١١٢ .

أبدع بديع ونجيب شخصية صبى المقهى فى « حكم قراقوش » مستمداً إياه من البيئة المصرية الشعبية :

الصبى : طلب .

قراقوش : نعم .

الصبى : نعمين طلب.

قراقوش: طلب هوه بيقول ايه ده ،

الصبى : انتو ايه هنا .. طلب تشربوا ايه

قراقوش: هوه يعنى الواحد لازم يشرب.

الصبى : لابزياده علينا نشاهد محاسن خلقتكم وبس موش كده

كركديه : ياولد.

الصبى : ماتبوقش انكلم بالتى هى أحسن آه طلب فاكر نفسك مين ياواد السلطان قراقوش والوزير كركديه.

قراقوش: هم هنا عندكم بيشربوا أيه.

الصبى : نعم بيشربوا ايه بيشربوا مية لفت.

قراقواش: لكن

الصبى : ماهو شى يفرس يابن والدى الدنيا مكفره سيئاتنا والوقت وحش والزباين منيله، عالريحه عثمانلى يعنى حمى ، عجمى أخضر بالنعناع بنزهير بالزرد خرج ناشف منقوع سنديان انوشق زنج.

قراقوش : نعم انت قلت ايه

الصبى : هى صوره حاكرهطك تانى وانا باتكلم باللاوندى بالمالطى.

قراقرش : .. مفيش عندكم جنزبيل

الصبى : وانا كنت بادن فى مالطه اثنين زنج ووضبهم [1].

إبداع شخصيات الخدم :

لم يعد الخدم فى مسرحيات هذه الفترة مخلوقات قليلة القيمة، يسئ السادة استخدامهم ويتندرون بهم بل أصبحوا شركاء فعليين لأهل الدار فى تصريف شئونهم [1].

أبدع محمد تيمور فى مسرحية « عبد الستار أفندى » شخصية الخادمة هانم التى تغازل سيدها وتنشأ علاقة حب بينها وبين ابن سيدها « عفيفى» وتأمل فى الزواج منه، وتدبر هانم الحيل لسلب مال سيدها تارة وللايقاع بينه وبين زوجته « نفوسه » تارة أخرى ، إذ تغازل عبد الستار ويبادلها الغزل وتختفى نفوسة وعفيفى وراء الستار وتظهر « نفوسه » فجأة وتضرب زوجها .

« وقد استمد الكاتب مشهد الستارة من المسرح العالمى حيث يختفى شخص أو أكثر ويتنصت على حديث قد يفضح سراً دون أن يعلم صاحبه بوجودهم . غير أن الجمهور يدرك أبعاد الموقف ويحتفظ بصورة كاملة عنه »[3].

« وينتهى المشهد بفصل من الكوميديا الشعبية التى تتمثل فى ضرب عبد الستار «بالشبشب » [4] » وهو منقول من عرض من عروض الأراجوز وهو موقف تبادل الشتائم والضرب بين الزوجين .

---

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى : حكم قراقوش ، مخطوطة فى مركز المسرح، ١٩٣٥، ص ٣، ٤ .

(٢) انظر د. على الراعى ، فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، الهلال، ١٩٧١، ص١٥٠ .

(٣) سمير عوض: مقدمة مسرحية عبد الستار أفندى لمحمد تيمور ،دار ألف ١٩٩١ .

(٤) د. على الراعى: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، الهلال، ١٩٧١، ص١٥٧ .

نفوسه : سيبنا من سيرة جميلة وفرحات وكلمنى أنا هو دا جزا العشرة الطويلة ياعبده؟ لكن صحيح انت راجل مالكش ذمه ولافيش فى وشك دم.

عبد الستار: بس بقى دا كله كلام فارغ فى فارغ انت مالك كده ياوليه عماله تغجرى وتزعقى! بقولك اسكتى.

نفوسه : أنا غجرية ، انا ياعبد الستار غجريه.

عبد الستار (محتدا) : أيوه غجريه وقليلة الأدب وماعندكيش تربية .

نفوسه :(صارخة) بتقول ايه (تخلع الشبشب انت هاتسكت ولا لأ ياراجل؟؟.[1]

كما أبدع بديع خيرى ونجيب الريحانى شخصية زيتون « بواب القصر» ومصير شخصية الخادم بنير وحوله إلى ادريس فى « الشايب لما يدلع » إذ لعب دوراً مهماً فى المسرحية فهو ليس مجرد خادم بل ينتقد سيده ويسخر منه ويوضح أيضاً الفوارق الطبقية فهو يقسم أنواع الطعام إلى طعام اثرياء وطعام فقراء، فيصاب بآلام فى معدته لأنه أكل طعام الاثرياء وهو « الجمبرى» ويسخر من سيده مخاطباً « أدريس»:

زيتون : لقيت سعادة الباشا ومعاه (حركة من العين).

ادريس : اخص خيبة الله عليه الراجل الشايب اللى بصبغ حتى الحواجب بتوعه بيصبغ حتى زموش عينيه موش عاوز يختشى على دمه بدال مايخش يقرأ سورة من كلام ربنا بدال مايخش يمسك سبحه يصلى عالنبى.. يخش بعد نص الليل مع (حركة من عينه) لاحول الله استغفر الله العظيم[2].

---

(١) محمد تيمور : عبد الستار أفندى ، ص ١٤٠،١٤١.
(٢) بديع خيرى ونجيب الريحانى: الشايب لمايدلع ، ص ٧٢.

أما بيير الخادم فى « ميكيت وأمها « الفرنسية »، فكان من طبقة النبلاء ثم أصبح خادماً فيخاطب المحامى لاهيريل :

بيير : أترى ياسيدى لاهيريل كيف يذهب كل شيء، منذ ثلاثين عاماً كنت من طبقة النبلاء وشاهدت سقوطها[1].

كما أبدع فى المسرحية نفسها شخصية الخادمة « زغطه » ويسخر من طريقة نطقها، فهى مصابة دائماً بـ « زغطه »:

زغطه : الحاجـات دى وصلت دلوقت من عند شـيكو (زغطه) شـيكو شـيكو (زغطه).

الباشا : شيكو ايه يابت شيكولاته

صنيير : ماتنطقى شيكو ايه شكوشكو

زغطه : شيكوشيكو (زغطه) شيكوش يكو (زغطه)– ريل[2].

جعل بديع خيرى ونجيب الريحانى شخصية الخادمة « زبيبة » فى « الدلوعة » شخصية رئيسية بينما هى فى المسرحية الفرنسية «قطعة الشيكولاته الصغيرة» الخادمة «چولى» شخصية ثانوية فـ « زبيبة » تساعد سيدها فى التخلص من الضيوف الثقلاء وتقدم للجميع المواعظ والنصائح الاخلاقية مستخدمة الأمثال الشعبية، فهى تطلب من كناريا وسفرجل أصدقاء سيدها « أنور أفندى» انتظاره حتى يتناول الغذاء معهما:

زبيبه : هو الأكل حيروح فين ياستى استنوا الراجل .. الحساسه حلوه والذوق واللى مايبص من خرم الغربال يبقى أعمى..

---

(١) انظر : MM Robort de Flers et G A de Caillavet op. cit., p. 31.

(٢) الشايب لما يدلع ، ص ٥٧.

كناريا : جاتك العمى فى نواضرك فلقتينى هلكتينى انت كل كلمة ٣٠ مثل أقولك آكل تقولى لى استنى احنا جايين هنا نعمل رجيم.

زبيبه : طيب استنو بس لما يجى قطره هو لازم يكون فيه.

سفرجل : يبقى يطفح لوحده.

زبيبه : بعدين يأخد على خاطره يعتبرها بارده يزعل منكم هو يعنى اتأخر غير النوبه، هو كل يوم ايده بايدكم على السفره آدى ٤٠ يوم وانتو هنا فى البيت قايمين واكلين اشى حادق اشى حلو والراجل شايلكو على كفوف الراحه ولاجزا ولاشكرانية .

كناريا : جزا ايه وشكرانية ايه .. سفرجل احنا ليه نستحمل الكلام البايخ ده هى فاكرانا تلقيحه والا ايه.

زبيبه : استغفر الله ياستى قطع لسانى انا مابقولش كده بس غاية ماهناك انا بادق على الواجب قال يامقابل الخسيس قله ان كان حبيبك عسل ماتلحسوش كله [١] .

كما أبدع عباس علام فى «سهام» شخصية الخادم الصعيدى أبو الخير .. وقد خدم عند الانجليز من قبل ويسخر من سيده الذى يأمره بوضع الورد فى الحديقة

يقول : الورد فى الصالون فى اودة الأكل فى المكتب [٢] .

كما يسخر منه عندما يطلب منه صنع ارجوحة بينمايلعب الأوربيون «التنس» ويركبون الخيل [٣] .

---

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى: الدلوعة ، ص ٢ .
(٢) عباس علام : سهام ، مخطوطة فى مركز المسرح والموسيقى ، بدون تاريخ ، ص ٦٩ .
(٣) انظر نفسه ، ص ٧٠ .

(ب) ابداع الشخصيات الأجنبية التي تعيش في بيئة مصرية :

انتقل بديع ونجيب الريحاني في «لو كنت حليوه» بالحوار إلى البيئة المصرية بما فيها من رواسب تركية تشيع خفة الدم التي يفهمها الجمهور فأبدع شخصية «يلدز هانم» التركية التي تنطق بكلمات تركية وبالعامية المصرية الركيكه – فهي تستخدم التركية في توجيه الملاحاة «الردح» والاهانات للمصري البسيط «شحاته أفندي» إذ اتسمت بالتعالي والغطرسة على المصري، ولكن يستطيع المصري الاحتيال عليها اعتماداً على رشوة الباشكاتب الشامي المسئول عن إدارة حساباتها في الوقف ويدعى «غبريال» الذي يشهد بصحة الحسابات، فغالباً ماينتصر المصري على الأجنبي وبصفة خاصة على التركي الذي طالما سيطر عليه وعلى بلاده، فالمصري دائما يدافع عن مصريته ..

يلدز : من اثنين يـوم وصل أنا من حظرتـــك كشوفات استحقـاق من أوقاف أنا عن سنه.

عبد الحفيظ : ايوه يافندم سنه اللي فاتت.

يلدز : لاموش فاتت سنه منصرم.

عبد الحفيظ : هي هي فاتت منصرم واحد.

يلدز : لاموش واحد غبريال أفندي منصرم معناه ايه.

غبريال : التي سلفت ياست هانم.

يلدز : (لغبريال) غبريال أفندي سلفات تفسيره ايه.

غبريال: يعني اللي فاتت ياست هانم[1].

---

(١) بديع خيري ونجيب الريحاني: لوكنت حليوه، مخطوطه في مركز المسرح، ١٩٣٨، ص ٣٥.

ثم تعرفنا يلدز بنفسها فهي بنت رستم باشا ابن زاره قبرصلي باشا إذ كانت الرتب قبل الحرب العالمية الأولى مصطبغة بالصبغة التركية، فلما كانت سنة ١٩١٥ تغيرنظام الرتب واختفت منها الأسماء التركية .. ويلاحظ أن هذا التغيير في الرتب والألقاب مرتبط بالتغيير الذي أصاب وضع مصر السياسي بعد إعلان إنجلترا زوال السيادة التركية عنها وبسط الحماية البريطانية عليها، وازدادت ألقاب حاملي الرتب وذلك حتى يوهم الإنجليز الاراستقراطية المصرية بارتفاع مركزها في عهد الحماية عما كانت في عهد السيادة التركية وحتى نهاية عام ١٩٣١ كان قد بلغ عدد من يحملون الرتبة الباشوية في مصر ٤١ شخصاً[١]. وهذا يدل على وعي الممصر بظروف البلد أكثر من اهتمامه ببيئة النص الأصلي .

كما توضح يلدز سرقة ناظر الوقف للوقف قائلة: .

يلدز : سوس اسمع باقي الكلام ، كلم انا واجب اسكت انت ، أنا يلدز هانم بنت رستم باشا ابن زاره قبرصلي باشا.

عبد الحفيظ : وكمان ماتنسيش ان أنا عبد الحفيظ بك ابن جـــوده ابن فتح الباب الكبير.

يلدز : ايف بتاع الديوك.. على لساني انا انقل واحد سؤال ازاى في تقييد الحسابات من حرامي ناس نصاب اكتب في خيرات ادى شحاتين صدقات اتنين ميه جوز فراخ.

عبد الحفيظ (لشحاته) .. حضرتك كاتب في الحساب ٢٠٠ جوز فراخ [٢].

ويرد « شحاته» انه وزع على الفقراء في القبور هذا العدد من الدجاج ثم اشترى بستين جنيهاً ساعة ميكانيكية بجرس كهربائي لايقاظ المواشي الساعة السابعة والنصف تماما[٣].

---

(١) انظر عبد العظيم رمضان: صراع الطبقات في مصر (١٨٣٧-١٩٥٠)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر١٩٧٨ ، ص ٨٢، ٨٣.

(٢) بديع خيري ونجيب الريحاني: لو كنت حليوه، ص ٣٠، ٣١.

(٣) انظر : نفسه ، ص٣٢.

كماأبدع بديع ونجيب الريحاني في « حكم قراقوش » شخصية « كشك » الجندي التركي إذ يستعين به بندق حتى يستطيع تحصيل الأجرة من صاحب الحان، ويصفه بأنه شخصية متغطرسة ، يتعالى على المصري ويوجه إليه دائما الإهانات متحدثاً العامية المصرية بلكنة تركية، ناطقاً ببعض الكلمات التركية فعندما يجد « كشك » حمارا ضعيفاً جربانا لايصلح للركوب أو لحمل المنقولات يأمر بتكسيره بالعصا وقتله عقابا له[1].

ويشبه « كشك أغا » التركي حاكمه « قراقوش » :

بندق : منصف منصف مين يابن الحلال ربنا يحنن عليك احنا في حكم قراقوش

(قراقرش وكركديه ينظران لبعضهما بينما بندق ينظر حوله)

كركديه : لكن انت دلوقتي بتشتكي من كشك أغا ولامن قراقوش

بندق : وطي صوتك في عرضك حتودينا في داهية الحيطان لها ودان، ماهو ما أصخم من سيدي إلا ستي الاتنين عينه واحده من قراقوش لكشك أغا ياقلبي لاتحزن، الناس دين ملوكهم وملوكهم بياكلو بلوظه، قراقوش يفسد البلد من ناحية وحاشيته تسرق وتنهب من ناحية والفقير العدمان اللي زي حالاتي انا يتفلق وينهلك يهمهم إيه[2] .

كما استمد شخصية الشامي الأجنبي الذي عاش في مصر من البيئة المصرية ، فقد وفد إلى مصر في سنة ١٩٠٧ عدد كبير من الأجانب .. على أثر تدفق المال الأجنبي بعد الوفاق الودي– وقد عاشت العناصر الوطنية على حقد وحسد لتلك الطبقة من الأجانب التي توفرت لها سبل النجاح بشكل لامثيل له، فبالإضافة إلى خبرتها بالأعمال التجارية والصناعية التي اكتسبتها من بيئتها في الخارج – وهو

---

(١) حكم قراقوش : ص ٩.

(٢) نفسه ، ص ١١.

ماكان ينقص العناصر الوطنية- فإنها لم تكن تدفع للحكومة شيئاً من الضرائب عكس العناصر الوطنية التى كانت ملزمة بدفع الضرائب للحكومة ، ومعظم هؤلاء من الشوام والأرمن واليهود ، (١).

أبدع شخصية چورچى الشامى، فهو بائع ورق اليانصيب ويعلن لـ « سيسا» خبر فوز شحاته أفندى بورقة اليانصيب:

چورچى (إلى سيسا): عم حضرتك يامدام ربح ٦٠٠٠٠ ليره.

سيسا : فى ايه كسبهم ، فى ايه.

چورچى : فى اللوتاريه تبع الدربى .. منذ ٣ شهور فى يوم أبيض مثل اللبن الحليب على حظ عمك خرم الباب وأسود وأصبح مثل الفحم على دماغ داعيكى اعطيته كارنيه بعشرين ورقة - تبع الدربى بايدى هايدى بايدى هايدى اللى تستاهل قطعها(٢).

مصر أمين صدقى شخصية فانيلان فى مسرحية الديك الرومى الفرنسية الذى يخون زوجته لوسيه مع ماجى وحوله إلى كشكش عمدة كفر البلاص وأبدع شخصية الخادم زعرب، ويعشق كشكش فتاة أجنبية تخونه مع « دارفيل » ولكن كشكش يتخلص كعادته من منافسه الأجنبى ويعاقبه بأن يأمر زعرباً بضربه، كما تصبح لوسيه الزوجة التى تتعقب زوجها للتأكد من خيانته(٣) الحماة « أم شولح ».

---

(١) نجوى عانوس: شخصية العمدة فى المسرح المصرى ، ص ٣٨.

(٢) بديع خيرى ونجيب الريحانى: لو كنت حليوه، ص ٣٩.

(3) Georges Feydeau: Le Dindon, (Feydeau théatre).Omnibus . Janvier 1994, p.457. 564.

وكان أمين صدقي قد أبدع شخصية « أم شولح » التي لاتقل شهرة عن كشكش بك وبينما تقوم الحماة بتوجيه الملاحاة إليه سرعان مايتخلص منها بأن يوجه إليها تهمة اقامة علاقة مع « دارفيل» المليونير الفرنسي كما أبدع شخصية القواد الفهلوي « ديش » الذي يمارس وظائف متعددة [1].

كما مصر عباس علام في «سهام» شخصية الجنرال الفرنسي عم « بيتي بو » وجعله باشا صعيدياً يعيش في أسيوط ويتحدث اللهجة الصعيدية ، فالباشا الصعيدي أقرب نظير للجنرال الفرنسي .

٥ - ابداع الحلم تمهيداً للانتقال الطبقي : أبدع بديع ونجيب الحلم في «الشايب لما يدلع» كتمهيد لزواج الباشكاتب « شحاته » الفقير من سوسن ابنة ناظر الوقف ويلومه الأب «عبد الحفيظ » على الحلم» لأنه يحلم بأن « سوسن » قد نقلته إلى طبقة أعلى فيجب ألا يحلم الفقير بالانتقال الطبقي إذ وصل القهر إلى الحلم بل وقد استمد الكاتبان الحلم ودوره هذا من الحكايات الشعبية « إذ يقوم الحلم بدور التنبؤ بالنهاية القدرية للأحداث ويخط السير الذي سيسير البطل فيه. وقد نجمت هذه الظاهرة في الأدب الشعبي عن التصور الشعبي للحلم لأن الحلم وفقاً للتصور الشعبي لايعكس الحقيقة اليومية ، وإنما هو حقيقة في حد ذاته ، فما يراه النائم في رؤياه لابد أن يتحقق في الواقع» [2] .. وتسرب هذا التصور الشعبي للحلم إلى هذه المسرحية إذ لعب الحلم الدور نفسه الذي يلعبه في الآثار الشعبية من حيث التنبؤ والتمهيد للأحداث.

« والحلم هو وسيلة لتخفيف وطأة الفقر على الطبقة المحرومة « وكلما اشتد الحرمان على تلك الطبقة من طبقات الشعب قويت فيها الأحلام بالفرج ،

---

(١) انظر نجوى عانوس : شخصية العمدة ، ص ٣٧.

(٢) د. فايق مصطفى أحمد : أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، دار رشيد، العراق، ١٩٨٠ ، ص ٢٦٧.

وتصورت هـذا الفرج صوراً خارقة بعيدة عن واقع الحيـاة ، فالواقع لم يصبهامنه إلا الشر [1] . فالحلم – الخلاص – تيمة شرقية أصلاً فى مقابلة العلم والتقنية عند الغرب .

عبد الحفيظ : انت ياقذر.. تقول لآنسة خجول عفيفه إنها فى المنام شالتك

شحاته : يافندم شالتنى[2] من صوابعى.

عبد الحفيظ: تبلغ بيك الوقاحة وتحلم أحلام زى دى ازاى.

شحاته : يافندم الأحلام مافيهاش ازاى الإنسان بيكون نايم ثم لاحظ حضرتك انا لوكنت صاحى ماكنتش وقعت فى الوحل .

عبد الحفيظ : من هنا ورايح مانيش عايزك تحلم انا امنعك من انك تحلم أحلام غير مؤدبه زى دى [3].

٦ – إضافة معالجة مشكلات اجتماعية من البيئة المصرية : جعل بديع خيرى عبد الحفيظ ناظراً للوقف فى « لو كنت حليوه » بينما يمتـلك « آدموند » فى المسرحية الفرنسية شركة تجارية وذلك ليناقش مشكلة هامة وهى استيلاء نظار الوقف على أموال المستحقين ولمناقشة قانون الوقف وهى مشكلة اجتماعية كانت منتشرة وقتئذ ، وانتهت بإلغاء هذا القانون فى ١٩٥٢ .

ويعلل د. محمد أحمد مكين سبب إلغائه :

« لما كانت الأراضى الزراعية فى مصر أغلبها موقوفاً وقفاً أهلياً، وأن الموقوف عليهم كانوا يتمتعون بمركز مرموق لايختلف كثيراً عن مركز الإقطاعيين ، ولماكانت

---

(١) نجوى عانوس : المسرح الضاحك ، ص ١٠٣ .
(٢) شالتنى هنا رمز للانتقال من طبقة إلى أخرى.
(س٣) بديع خيرى ونجيب الريحانى: الشايب لما يدلع، ص ٧ .

الثورة فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ، كان من هدفها تحديد الملكية والقضاء على الإقطاع، فكان بقاء الوقف الأهلى سيقف عقبة فى تحقيق هدفهم وهو القضاء على الإقطاع.

مع ملاحظة – أن الثورة – أصدرت القانون رقم ١٧٨ لسنة ١٩٥٢ الخاص بالإصلاح الزراعى والذى يحدد ملكية الفرد على وجه اليقين، فكان من الضرورى إلغاء الوقف الأهلى حتى يمكن معرفة مايخص كل فرد »[١].

ويقول أحد النقاد المعاصرين لبديع ونجيب عن مناقشتهما فى مسرحيتهما « لو كنت حليوه » للحياة الاجتماعية فى مصر ونقدهما لها :

« مما لاشك فيه أن المسرح المصرى عندنا فى مسيس الحاجة إلى الروايات الانتقادية التى تبحث فى شتى شئوننا الاجتماعية .. فالمسرح هو مدرسة الحياة .. لذلك نحن نحيى كل مؤلف مسرحى يجعل من روايته ميداناً لنقد الحياة والمجتمع .. ان كنا نكتب هذه الكلمة نكتبها بمناسبة رواية « لو كنت حليوه » التى مثلها لنا الأستاذ نجيب الريحانى فى الأسبوع الماضى فلأن الرواية تضمنت نقداً لاذعاً لأمر خطير يشغل بال الأغلبيـة المطلقة من الشعب المصرى . هذا الأمر الخطير هو الأوقاف ونظارها ومستحقوها وجميع المشتغلين بها .. »

فأى موضوع يهتم به الجمهور أكثر من موضوع الأوقاف؟ [٢] وأى حوادث يضحك لها الجمهور أكثر من الحوادث والألاعيب التى يأتى بها نظار الأوقاف وكتاب الأوقاف. ولاشك أن السبب فى وصول نجيب وبديع إلى هذا الموضوع .. لأنهما يجعلان أساس تأليفهما غالباً (المال) والمال خير مادة للموضوع المسرحى .. بل ومن

---

(١) محمد أحمد مكين : أحكام الوصايا والأوقاف فى الفقه الإسلامى ، دار النهضة العربية ١٩٩٨ ، ص ٢٩٠.

(٢) اهتم بيرم التونسي بموضوع الأوقاف فى أزجاله فكتب : يا ناظر الوقف من رب العباد ما تخاف .·. ولا المحاكم بتملك منك الإنصاف . انظر أحمد يوسف على : فنان الشعب محمود بيرم التونسى ، دار نهضة مصر ، ط١ ، ١٩٦٣ ، ص٤٦ .

المال تخلق الأفكار وتوجد الابحاث بل ومن أجل المال تظهر أمراض المجتمع ، [1].

لايهتم عبد الحفيظ ، ناظر الوقف بإصلاحه ولكن المهم هو تقييد العديد من الأموال في دفتر الحسابات حتى يستطيع الانفاق على لهوه وملذاته إذ انفق مبلغاً كبيراً من المال فى حفل ليلة شم النسيم حيث اشترى العديـد من زجاجات الخمر، وهو يقوم برشوة، مهندس الأبعدية ، فيأمر عبد الحفيظ المهندس، أنيس ، بعدم إصلاح منزل يكاد أن يتهدم:

عبد الحفيظ : بس ايه وزفت ايه أنت بتشتغل عندى فى الوقف مهندس تحت أمرى ماتوا السكان عاشوا السكان مهوش شغلك عندك ١٥ جنيه تصليح السلالم[2].

، أما أدموند ، فى المسرحية الفرنسية فهويأمر سكرتيره أوجستان بالتزوير فى أوراق الشركة عندما يعلم بحضور مراقب الضرائب[2] مثلماأمر عبد الحفيظ الباشكاتب ، شحاته ، بإعداد الدفاتر المزورة لتقديمها لصاحبة الوقف ، يلدز ،.

كماأبدع نقد الروتين فى العمل الحكومى نقداً لاذعاً فى مسرحية ، الدلوعة ، إذ تأخر خطاب نقل أحد الموظفين لمدة ثلاث سنوات وعندما وصل الخطاب كان الرجل قد توفى وذلك نتيجة لتغيير الوزارات وحلها تغييراً مستمراً كما جعل الروتين المعطل نظاماً للسخرية منه .

أنـــور : اتحرر الجواب .. اتقيد .. اتنمر .. اتختم .. خد الروتين بتاعه .. مشى فى سيره النظامى وصل الخطاب الجيزة ١٩٤٢ .

سفرجل : يانهار أسود من الجيزة لامبابه يقعد ٣ سنين آمال لونقلوه أسوان .

أنور : مش حكاية جيـزة واسوان .. الجـواب وصل لغاية المدير العام.. وبلط هناك.

---

(١) عبد الشافى: الأستاذ نجيب الريحانى مع فرقته يقدم لوكنت حليوه ! الصباح ١٩٣٨/١/٢١، ص ٦٨.

(٢) بديع خيرى ونجيب الريحانى : لو كنت حليوه ، ص ٢.

(2) Jean dé letraz : Bichon (Comedie en trois acts). librairie théâtrale. 3 rue de Marivawx Paris, Janvéer 1991,p. 10.

سفرجل : بلط عليه .

أنور : كان عيان الراجل.

سفرجل: طيب والمدير العام قعد عيان ٣ سنين.

أنور : لاطاب وعلى ماطاب كانت الوزارة استقالت ومافيش وزير يمضى الجواب.. فدخل النظام .

سفرجل : مش جت وزاره بعدها.

أنور : الوزارة اللى جت بعدها ألغت أوامر اللى قبلها، رجع لنا الجواب تانى على بال، ماتشكلت لجنة جديدة بالتنقلات.

سفرجل : برضه اللغه اياها .

أنور : أخيرا وصل الجواب الجيزة بعد ٣ سنين .

سفرجل : والراجل .. الراجل .

أنور : ايوه الراجل، الراجل فى أثناء المده دى كلها ملحقتوش حركة التنقلات بتاعتنا خده ربنا فى حركة التنقلات بتاعته.

وأوضح بديع ونجيب انتشار المحسوبية فى الوظائف الحكومية ، إذ يتوسط الزعفرانى لأنور أفندى ويطلب من الوزير عدم فصله بل والإهتمام به ونقله إلى وظيفة أعلى ، ويعيب أحد النقاد على المؤلفين ابداع هذا المشهد قائلاً :

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الدلوعة ، ص ٧.

« اتجهت جهود الأستاذين نجيب الريحاني وبديع خيرى مؤلفى الرواية إلى معالجة ناحيتين فقط: الأولى نقد نظام العمل الحكومى نقداً لاذعاً والثانية تحليل نفسية المرأة من الناحية الاجتماعية.. وقد عالج المؤلفان الناحية الثانية معالجة معقولة.. أما الناحية الأولى فكانت أضعف من الثانية لأن بها كثيراً من المغالاة.. فمخاطبة الوزير مع أنور أفندى تليفونيا من غير المعقول لأن الوزير إذا طلب امراً ما فأمامه وكيل الوزارة أو السكرتير العام أو السكرتير الخاص أو الباشكاتب»[١].

ولكننى لا أتفق مع هذا الرأى لأن مكالمة الوزير لموظف بسيط بأمر من الزعفرانى باشا (والد فكرية) يظهر سلطة الباشا على الوزير التى تجعله يتحدث مع موظف بسيط.

كما يقرر «أنور أفندى» الزواج من ابنة الباشكاتب «طعمه» وهو لم يرها من قبل، فيكفى أنها ابنة الباشكاتب وذلك حتى يتخلص من إرهاب الباشكاتب له وتعسفه معه ولانجد هذا المشهد فى المسرحية الفرنسية إذ يرغب بول فى الزواج من فلوروز لأنها فتاة صغيرة ورقيقة جداً [٢] فالدافع عند أنور أفندى للزواج هو الخوف من الباشكاتب أما الدافع عند بول للزواج فهو جمال العروس والاختلاف بين الدافعين يؤكد ملمحاً مصرياً وهو الشعور بالقهر ويتضح ذلك فى حوار أنور أفندى مع صديقه سفرجل :

أنور : أخدها على ايه بنت حضرة الباشكاتب .. أتصورها انت بنت الباشكاتب.. الباشكاتب اللى طول النهار ينكد على أشكال وألوان ومحدش يقدر يقول له تلت التلاته كام بكره انكد على بنته ماحدش يقدر يقول تلت التلاته كام[٣].

---

(١) الأستاذ نجيب الريحانى يقدم الدلوعة على مسرح ريتس ، الصباح، ١٩٣٩/٤/٢١.

(٢) انظر : Paul Cavault : op. cit., p.9

(٣) الدلوعة ، ص ١١.

كما يشير إلى الفقر وسـوء الحالـة الاقتصادية وممـاأدى إلى انتشار السرقـة في « الجنيه المصرى » :

جاد : تصدق بالله أنا أول امبارح بابيع بيعة لواحد زبون زى حضرتك كده فاصلته ، مسافة ماوزنتله كان سهانى وجر من المشنه ثلاث قراميط خباهم فى جيبه قليل الذمة يسرقونا فى عز الضهر الأحمر(١).

كما يشير بديع ونجيب إلى الرشوة وضرورة الحفاظ على التقاليد المصرية برسم شخصية الغفير « طحلب » الذى يطلب الرشوة فى « الشايب لما يدلع » من « كاملة » صاحبة محل البقاله ، فهو يهددها أولاً ثم ينصحها بضرورة ابتعاد ابنتها عن إثارة الشباب.

طحلب: أحب الفت نظرك يا أم بطاطا إلى بندين اتنين بند أول نجلتك المحروسة الست بطاطا وبند ثانى الزباين المتمشكحون، شيخ البلد يلاحظ فيما يختص بالبند الأول ان نجلتك المحروسة ليها إقبال خاصة للشخلعه والمخلعه وأشياء من غمزات ولمزات غيرمرغوب فيها.

كامله : اللى ما انا فاهمه حاجه ياغفير طحلب.

طحلب : المطلوب من حضرتك التنبيه على بسلامتها بلاش ضحك علنى ولا حديث ناعم الملمس ينفذ إلى حبات القلوب.. ألا قولى لى يا أم بطاطه ألاقيش عندك حاجة كده تكون حادقه حاكم نفسى غمه عليه.. ألاقيش عندك زيتون وملبن حتى يتم الاستقصاء(٢).

---

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الجنيه المصرى، ص ٣٦.
(٢) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الشايب لما يدلع ، ص ٨، ٩.

وتقابل شخصية طحلب شخصية « لابوريه » في المسرحية الفرنسية « ميكيت وأمها »، إذ ينصح « لابوريه » مدام جرانديبه بعدم التدين، إذ أنها متدينه وتذهب إلى الكاتدرائية يوم الأحد والاتجاه السياسي والحكومة المعاصرة ترفض أن يظهر موظفوها في صور الرهبان[1].

ويتضح هنا الفرق الشاسع بين الشخصيتين فـ «طحلب» يتمسك بالأخلاق الشرقية ويطلب من كاملة أن تبتعد ابنتها عن إثارة الشباب أما «لابوريه» فيطلب من مدام جرانديبه عدم التمسك بالدين!!

كما ينتقد بعض فئات المجتمع المصرى فهو فى « الشايب لما يدلع» يحول شخصية « لاهيريل» محامى المركيز إلى الأستاذ صنبير محامى الباشا ويضيف السخرية منه، فهو دائم الصراخ كمايفعل فى المحكمة، أكول لايهتم إلا بأكل طعام وأموال موكليه فى حين أنه خسر جميع القضايا ، فيقول أنه خسر قضية محمد أفندى المسلح وحسين المهكع وعثمان المسروق وعبد الحليم المنتر وعندما يؤجر الباشا شقة يمتلكها لمستأجر يحكم ضده ويتحول بعد المرافعة المستأجر إلى مالك !! تتضح هذه الصفات فى حواره مع الخادم إدريس :

إدريس : ايه بس يا أستاذ صنبير هوه حضرتك تملى كده لازم تهلل فى البيوت زى مابتهلل فى المحاكم

صنبير : المحاكم لها حجاب محترمين حجاب صاحيين مفتحين (ينادى رسمى) عيشه بنت عبد الله – تخش عيشه بنت عبد الله ، وأنا بسلامتى أقف عالسلم هنا أصوت واصرخ واانادى رسمى ادريس ابن اللى هو ابنه مافيش ادريس ابن اللى هوه ابنه.

إدريس : خلاص مطهش روق دمك.

صنبير : فهمنى هناطابخين ايه عايز اطمن اذا ماكنتوش عاملين شوربه لازم تعمل شوربه والبذنجان الابيض أوانه اليومين دول يبقى اللى تحطهم فى بالك قهوة وشوربه وبذنجان أبيض [2].

---

(1) MM Robort de Flers et GA. de Caillavet: Miquetté et sa mère (Comedie en trois acts) illurtsation theatrale . 13 Rue Saint ceorge, paris, 3 novembre 1909, p. 3.

(٢) بديع خيرى ونجيب الريحانى: الشايب لما يدلع ، ص ٢٥.

كما يضيف السخرية من طبقة الباشوات ورجال السياسة فى المسرحية نفسها، فأبو الركب باشا فى « الشايب لما يدلع » لايهتم بعملة بل بالمغامرات النسائية فهو ينتقل من بلده إلى أخرى بحثاً عن امرأة جميلة يغازلها ، وتشبه سوسن « غندور بك » برجال السياسة فى الاهتمام بالمظهر والدمامة وبعد النظر والعمل على التفريق بين الأمم، ولذلك فهى ترفض الزواج منه .

سوسن : ايوه آه عرفته .. موش اللى تملى حاطط ورده فى صدره كده.

عبد الحفيظ : ايه رأيك فيه..

سوسن : صداغ زى صداغ المشرعين الكبار، عينين بظين يدلوا على بعد نظر، مناخير بمنقار زى أعضاء المؤتمرات الدولية، مفيش شك ان تركيبه زى دى يعتبروها لقطه فى السياسية والأعمال الكبيرة اللى بتشبك نظام الدنيا.

عبد الحفيظ : اذن بتنظرى له بعين التقدير.

سوسن : إذا كان نظام تشبيك الناس وفرقة العالم من الصفات المفضله الأيام دى فى الهيئة الاجتماعيه يبقى بالتأكيد أنا أول من يشهد له .

عبد الحفيظ : وايه فكرك اللى يرشحه لك عشان يكون جوزك .

سوسن : جوزى انا يابابا.

عبد الحفيظ : ايوه انتى امال جوزى أنا.

سوسن : موش تشوف انه شايخ شويه يابابا .

عبد الحفيظ : مالحقش ده عنده ٥٢ سنة (١). .

---

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى: لوكنت حليوه، ص ٥.

- أما كريستيان فهى ترفض الزواج فى المسرحية الفرنسية « بيشون » من الثرى جومبييه لكبر سنه .

ومن المشكلات الاجتماعية التى أضافها بديع ونجيب فى الشايب لما يدلع هى تقليد المصريات للأجنبيات فـ «بطاطا» فتاة مثقفة تقلد الأوربيات ، فهى تصطحب معها كلبة عجوزاً ، وتقلد الأجنبيات فى ملابسهن وتصرفاتهن ، ويتضح ذلك من خلال حوار أمها معها :

كاملة : زعلانه من عمايلك يامقروصه فى ننى عنيكى بتفرجى على الناس وماطلعتيش لسه من البيضه، لا أبوهاكان خواجه ولا أمها كانت كماريره وتجرلى وراها كلب يعنى ايه .. تختارى لك حاجه من الاتنين يا أنا ياالكلب.

بطاطه : انتو الاتنين أحلى من بعض ياماما.

كامله : قطع بوذك بنت قليلة الحيا [١].

كما يشير أيضا فى المسرحية نفسها إلى احتلال انجلترا لمصر، وإلى ضرورة تشجيع الصناعة المصرية اذ تطلب « فاسوخة » من « عوكل » شراء شربة ملح إنجليزى ويطلب منها البائع عوكل ان تشترى ملحاً مصرياً تشجيعا للصناعة الوطنية لأن الإنجليزى يصيب المعدة بالآلام الشديدة [٢]. بينما طلب « بـوش » من البائع شراء بعض التبغ فى المسرحية الفرنسية «ميكيت وأمها »

كما يقلد الباشا الصعيدى فى « سهام » الأوربيين فيطلب من خادمه « أبو الخير» أن يضع الورد فى الحديقة !!

---

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الشايب لما يدلع، ص ٢ .
(٢) انظر : نفسه ، ص ٢ .

الباشا : حجك تجيب شوية ورد فى زهرية .. وتحطها معنا.

أبو الخير: حاضر ياسعادة الباشا.

الباشا : (بلهجة من يعطى درسا) بجى تربية أربيون والأربيون يحبو الورد.

أبو الخير : (بادب كتير) .. انا ماقكرتش فى الورد لان هنا الجنينه

•

تعالج « حكم قراقوش » مشكلة الحكم، فـ « قراقوش » حاكم ظالم، انتشرت فى عهده السرقة وزاد فقر الرعية ، يقول بندق :

بندق : كل شيء فى البلد دى انعكس حاله الضماير خسرت والأعراض اتلوثت والذمم اتوسخت والقلوب اسودت والاندال اتحكمت [1].

أما « فيلون » فيشكو من زمانه لأن فرنسا مقبلة على خراب، فالبرغانديون معسكرون حول باريس.

فيلون : ماذا يفعل الإنسان فى زمانه هذا إلا أن يشرب ويسكر إذا كانت فرنسا مقبلة على خراب وإذا كان البرغانديون معسكرين حول باريس فى الحقول التى لعبت فيها فى طفولتى ، وإذا كان الجالس على العرش مختل العقل لايقلقه أن يحاصر البرغانديون عاصمة ملكه [2].

ولايجد اللص فى عهد قراقوش مايسرقه، فيضطر أحد اللصوص إلى إعطاء صبى المقهى « جوز قباقيب » بدلاً من النقود ثمن المشروبات :

ويقول الصبى : ايه جوز قباقيب.

الثانى : مطعمين بالصدف مالهم.

---

(١) حكم قراقوش، ص ١٧.

(٢) چون ماكرثى : لو كنت ملكاً أو التاج ، ترجمة إبراهيم رمزى، مخطوطة فى مركز المسرح ، ص٢٣.

الصبى : أنا موش عاوز صدف أنا عاوز فلوس ثمن السم الهارى اللى طافحينه من ٧ أيام لحد دلوقتى.

الثانى : داحنا علشانهم نطينا سبع حيطان كنا حنقع فى ايد أبو شبت[١].

ونلاحظ ان بندقاً الفقير لايتدخل فى شئون الحكم ولايثور على الاحتلال الإنجليزى فكان عليه أن يختار إما الثورة أو الإصلاح الاجتماعى لأن الثورة كانت تعنى العنف وذلك مايخافه فعندما يصبح « باش سنجق » يأمر بالقضاء على الفقر ، ويوزع القطع الذهبية على الفقراء ، ويطلب بحبوحة العيش.

كما يسخر الكاتبان فى المسرحية نفسها من الوزراء أعضاء مجلس الأبحاث العلمى الذى يتكون من وزير المالية « القلنطيطى » الذى يمتلك مال قارون ويتشدد فى استخدام الفصحى.

توضح د. ليلى أبو سيف أنهما أبدعا هذه الشخصية بمناسبة إنشاء مجمع اللغة العربية [٢].

القلنطيطى : كعبت اللواذيع وحجزت التقاريع .

بندق : تقاريع.

شاكوش : فى دى بيوصفك دا بليغ بشكل [٣].

أما القاضى فهو مصاب بثأثأة فى النطق ولايستطيع نطق الأحكام القضائية ويسمى معدى أو معديكرب ووزير الحربية هو شاكوش الذى يضرب دون وعى أو دون

---

(١) حكم قراقوش ، ص ٢ . (أبو شبت يقصد رجل الشرطة).
(٢) د. ليلى أبو سيف، نفسه ، هامش ص ٢٣٥ .
(٣) حكم قراقوش ، ص ٥٤.

معرفة بسبب الضرب ويقرر أعضاء المجلس حل مشكلة عجز ميزانية الدولة بفرض ضريبة الموت على الأهالى، وهى فرض ضريبة ٢٠٪ على تركة الميت .

كما يسخر بندق من سنجق القصر مراد أغا الذى يحاول اختطاف شمس ،وصيفة بنت السلطان ومحبوبة بندق، أما تيبو دوسيتى فى المسرحية الفرنسية فهو كبير قواد فرنسا يحاول اجباركاترين على الزواج منه ويخون الملك ووطنه إذ يعمل جاسوساً مع البورغانديين ضد بلده ومن أجل تسليم فرنسا لهم.

وعندما يصبح « فيلون » قائداً للجيوش يلغى ضريبة الخمر عن الشعب ويضع الخطة الحربية ويتصف بالوعى السياسى إذ يوزع المال والطعام والشراب على الجنود فى الجيش تشجيعاً لهم فى الحرب [١] .

كما أشار الكاتبان بديع والريحانى فى حكم قراقوش إلى عادة شعبية وهى اطلاق اسمين على الشخص الواحد، منعاً للحسد ، إذ يطلقون اسماً غير حقيقى ينادونه به فى البيت والحى الشعبى الذى يسكن فيه واسماً حقيقاً يستخدم فى الجهات الحكومية والعمومية، فعندما يحسده أقاربه أو جيرانه فهم يحسدون شخصاً آخر، يقول قراقوش إن اسمه فى البيت سحلول والاسم الحقيقى أو كما يسميه « العمومى » نعمان[٢] .

٧ - إضافة السخرية من شخصية الممثل والممثل المليودرامي والتراجيدي بصفة خاصة : تعرض الكوميدي والفودفيل لمنافسة التراجيدي والميلودراما(٣) إذ قـــدم

---

(١) انظر چون ماكرثى: نفسه ، ص ٥٧، ٥٨.

(٢) انظر حكم قراقوش ، ص ١٨ .

(٣) كانت تعنى الميلودراما عند يوسف وهبى سلسلة من الآلام والموت والقسوة ظناً منه بأن مشاعر الشعب النائمة لاتوقظها إلا مشاهد الدم وعواصف الألم .

د. على الراعى : مسرح الدم والدموع ، ص ١٥ .

يوسف وهبى فى ١٩٢٥ تراجيديا فضائح البلاط فى مسرح رمسيس كما قدم راسبوتين ودماء فى الصعيد وأولاد الشوارع واولاد الفقراء و «جوهرة فى الوحل» وعاد المسرح المصرى كما كان فى بداياته إلى الترجمة والتمصير على يد يوسف وهبى عن مسرحيات غربية، ويعلل د. على الراعى نجاح الميلودراما بأن الناس فى مصر كانوا حزانى مثقلين بالهموم، فوجدوا فى الميلودراما تنفيساً عن أحزانهم[١] .

و شهدت هذه الفترة مناقسة بين يوسف وهبى ونجيب الريحانى واختلف النقاد فى تأييد أحدهما على الآخر ولكن معظم النقاد يميلون إلى انتصار نجيب على شريطة أن يقدم شخصية العمدة «كشكش»[٢] .

يسخر من شخصية الممثل التراجيدى « شنكل» فى « الشايب لمايدلع » فهو يقوم بتمثيل الأدوار التاريخية مثل لويس الرابع عشر ونابليون وهو فقير جائع يستغل موهبة التمثيل فى الاحتيال على كاملة حتى يأكل أكبر قدر من الطعام بحجة رغبته فى أن يذوقه، ولانجده لهذه السخرية وجوداً فى النص الفرنسى فـ « بونشايلون » ممثل عجوز فقير رث الثياب .

شنكل : جبنه .. جبنه قديمه ، عايز جبنه.

كاملة : نعم .. حضرتك .

شنكل : (بصوت مرتفع) جبنه .. عايز جبنه . قلت لكم جبنه .. انتوماتعرفوش الجبنه.

(١) انظر د. على الراعى : مسرح الدم والدموع ، ص ١٦.
(٢) انظر: نجوى عانوس: شخصية العمدة، ص ٦٣، ٦٤.

كاملة : بكام عاوز حضرتك.

شنكل : ادوق.

كاملة : اتفضل .

شنكل : زتون زتون أسود عايز زتون.

كاملة : نعم حضرتك.

شنكل : (بصوت مرتفع) زتون عايز زتون قلتلك زتون أسود ماتعرفوش الزتون.

كاملة : بكام عايز حضرتك.

شنكل : أدوق.

كاملة : اتفضل تقدم له معلقة كبيرة فيها زتون، فيكبش ويأكلهم ثم يبدى اشارة عدم استحسان .

شنكل : حلاوة .. حلاوة تكون حلوه .

كاملة : مافيش فى الدنيا حلاوه حادقه [1] .

كما أضاف بديع ونجيب السخرية من تمثيل « بطاطا » للأدوار التراجيدية.

بطاطه : آى حبيبى. واحرقلباه إلى ساعة تهطل فيها الأمطار فتحاكى دموعى السخينه انت ، انت اقترب منى.

---

(١) الشايب لما يدلع ، ص ٦، ٧.

الباشا : أجل معبودتى . اديني جيت اهه.

بطاطه : إلى جانبى

الباشا :وإلى جانب أبوكى كمان.

بطاطه : اواه

الباشا : اوأه دهوتاه وحلتاه ياه

بطاطه : اش.

الباشا : ايه

بطاطه : نزلت الستاره .

الباشا : قوام كده الفصل يبقى صغير قوى[1] .

كما يسخر من كاملة أم بطاطة وقد أصبحت ممثلة ، فهى تقلد الغربيات وتنطق ببعض الكلمات الإنجليزية والفرنسية وتخلطهم بكلمات من العامية المصرية الشعبية .

كاملة : (تدخل شكلها متغير تماماً شكلاً ولبساً ولهجة) هالو بوى انتم هنا يادلعدى ، أهلاً وسهلاً ياروخى كومان سافا ماتأخذونيش بردون ازاى شايفين الفستان اللى على ده.

سوسو : ياسلام سلم شياكه ايه دى كلها يامرلين ديتريتش (البنات تضحكن)

كاملة : امال ايه يادارلنج موديل الاورنيير شيك دى بارى موديل ميل نوف سان كان انت نوف[2] .

---

(١) الشايب لما يدلع ، ص ٤١.

(٢) نفسه ، ص ٥١.

ويسخر أيضا من المطربات قبيحات الصوت ومن أغنيات هذا العصر وبصفة خاصة التي كانت تُغنى فى « الصالات » مثل أغانى بديعة مصابنى فى استعراضاتها فـ « فلفلة » مطربة تشكو من صعوبة فى السمع تقول :

فلفله : (تغنى وهى ترتب الأثاث) لو الحمار شاف ودانك يتوهم ياعبده، يجرى يبرطع ياعبده– شكلك ردى ياعبده – وشك عكر ياعبده آى والنبى ياعبده.

سوسو : انت يامطربة جنينة الحيوانات [١] .

وقد استمد هذه الشخصية من إحدى نمر الفصل المضحك إذ « يظهر شكوكو فى شخصية مغنى قبيح الصوت فيحتج عليه الأراجوز ولكنه يمضى فى الغناء ولايبالى فيضربه الأراجوز فى النهاية[٢] .

كما تسخر فكرية من الممثلة الميلودرامية – كناريا فى « الدلوعة » التى اعتادت تمثيل أدوار الفواجع ،فهى تمثل فى روايه «فاجعة فوق السطوح »ويقصد هنا السخرية من مسرحية « فاجعةعلى المسرح » ليوسف وهبى.

فكرية : انا كل صورك حافظاها عندى .. أما لك صورة بديعة حطاها فى الصالون
كناريا : ايه فى أى فلم فى أى رواية.

فكرية : فى الرواية اللى بيدبحوكى فيها وانت مدلدله لسانك

كناريا : آه فاجعه فوق السطوح ، لا اتفرجى بقى على الفيلم اللى جاى عزرائيل فى القرن العشرين [٣] .

---

(١) الشايب لمايدلع ، ص ٥٠.
(٢) د. على الراعى: فنون الكوميديا، ص ٥٧.
(٣) بديع خيرى ونجيب الريحانى: الدلوعة ، ص ٣٧.

جعل محمد تيمور فى « عبد الستار أفندى » عفيفى ممثلاً تراجيدياً - بينما «جاك فى الأب ليبونار محامى فاشل -ليسخر من الممثل التراجيدى ، يقول عفيفى مخاطباً خليفة :

عفيفى : تشتمنى ياراجل ، انت نسيت أنى غاوى تمثيل وعضو فى جمعية الرفق بالحيوانات، ياقليل الأدب ياحمار يامغفل[1] .

وعندما يمثل عفيفى مشهداً من تراجيديا عطيل وهومشهد قتل عطيل لديمونة يندمج فى دوره ويكاد يخنق أمه[2] ، مثلما حدث فى أثنــاء تمثيل چورج أبيض لهذا الدور : إذ كاد أن يقتل الممثلة - نظراً لاندماجه.

و « الطريف فى هذا المشهد أن عـفيفى هذا يدرك فى عام ١٩١٨ الفرق بين التراجيديا والكوميديا فى حين يخلط بعض النقاد فى أواخر القرن العشرين بينهما .. ولكن تيمور لايستغل عفيفى عند هذا الحد بل يستخدمه فى الأسلوب المبالغ فيه سواء فى الآداء أو الإلقاء على المسرح وذلك من خلال أداء مشهد من « عطيل » تصل فيها حد المبالغة إلى الحد الذى تتحول عنده التراجيديا إلى كوميديا.

قد وجد تيمور فى القاء عفيفى وأدائه لدور عطيل مادة خصبة للسخرية من الأداء الزاخر بالمحسنات والزخارف اللفظية من سجع وجناس وطباق .. وكذلك سخر تيمور بما كـان يدعـيه الممثلون من الاندمـاج الكامل فـى الدور بحـيث ينسى نفسـه ويتـقمص الشخصية التى يمثلها تماماً» [3] .

---

(١) محمد تيمور: عبد الستار أفندى ، ص ١٢ .
(٢) انظر : نفسه ، ص ١٣ .
(٣) د. نبيل راغب : محمد تيمور (رائداً للتحديث الأدبى) الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٦ ، ص٩٢ .

٨ – الانتقال الطبقي والخلاص بالعثور علي الكنز أو ورقة اليانصيب : استمد بديع خيرى ونجيب الريحانى مشهد تحول شحاته أفندى ، من باشكاتب فقير إلى ثرى فى مسرحية.. لوكنت حليوه.. بالعثور على ورقة اليانصيب إذ ربح مبلغ ٦٠٠٠ ليرة من حكايات ألف ليلة وليلة إذ « تذكر الكنوز كثيراً فى الليالى فيقول القاص فى تعليل ثراء بطله ثراءً غير منتظر « وكان قدعثر على كنز ».

« وكان كنز جودر المصرى قد صور تصويراً مطولاً شائقاً حمل منه كل خصائص الاعتقاد بدخول هذا الباب من أبواب الخوارق وحمل معه اشارات واضحة إلى مصرية هذا الكنز» [١] .

« ربما مكن لمسألة الحظ والقدر فى التفكير الشعبى أيضاً، الظروف التاريخية والاجتماعية المظلمة التى مربها الشعب العربى فى مصر.. تطاول المحن على الشعب وان محاولاته الكثيره فى التخلص منها كانت تسلمه فى بعض الأحيان إلى محن أخرى ومحاولات أخرى فوقع فى وجدانه أيام احتكر القلة رزقه، وأيام اغتصب الاجانب الوافدون أرضه وأيام سخرة اولئك وهؤلاء تسخيرهم لرقيق الأرض.. وقع فى وجدانه مايشبه اليأس ، فضعف إيمانه بالعقل واطمأن إلى المصادفة وأصبح أدنى إلى الغاء إرادته والاطمئنان إلى القدر.. ومن المعروف أن الأدب فى ظل الإقطاع يرتكز على الهروب من الواقع ويعتمد على الإيهام والتخيل وتقوم العلاقات فيه على المصادفة » [٢].

أضاف بديع ونجيب مشهد حصول شحاته على ورقة اليانصيب ، فيوافق الجميع بعد ثرائه على تزويجه من « سوسن » بل جعله المال شخصية جديرة بالاحترام.

---

(١) د. سهير القلماوى: نفسه ، ص ١٥٠ . ١٥١ .
(٢) د. فائق مصطفى أحمد: نفسه ، ص ٢٣٨ .

أما فى المسرحية الفرنسية « بيشون » فلانجد هذا المشهد بل يوافق الأب « أدموند» على تزويج اوجستان من ابنته لانتهاء مصلحته مع شريكه جومبييه إذ شارك جومبييه « بولين » بدلاً من « أدموند » وبالإضافة إلى سوء أخلاقه ومغامراته مع النساء.

وبالرغم من معالجة مسرح الريحانى مشكلة الطبقات بالعثور على الكنز، فإنه لم ينطلق فى حل المشكلة من منطلق ثورى مثل التخلص من الطبقية وإنما سعى إلى حل قضية المال بالمال نفسه ، فيعلن أمام الباشوات أن المال الذى يستندون إليه فى وجودهم يمكن أن يهبط على الفقراء من السماء من الحظ والمصادفة ليصبحوا بفضله انداداً لهم.

ويتحول « بليغ » فى مسرحية عبد الستار أفندى إلى ثرى عن طريق المصادفة إذ يرث عمه المتوفى، فتوافق الأم على تزويجه من ابنتها لثرائه وهو مالانجده فى المسرحية الفرنسية ،إذ يستطيع ليبونار فى النهاية إقناع زوجته بزواج ابنتهما ممن تحب (اندريه) وعدم تزويجها من المركيز الثرى (١).

تبشر الغجرية فى « حكم قراقوش » بالعثور على الكنز– رمز للحلم بالخلاص وتتحقق هذه الأمنية بينما يبشر العراف الملك بأن شخصاً مغموراً مجهولاً سيرفع شأن المملكة ويكون له شأن عظيم فى المسرحية الفرنسية . تقول الغجرية فى حكم قراقوش معبرة عن حلم المصرى الفقير بالخلاص.

الغجريه : حدرجه بدرجه من كل عين دارجه يصلح لك المايل ويعدلك العارجه الخير عليك داخل والنفس عنك خارجه قول ان شاالله

الزبون : يارب.

الغجريه : عتبتين قدامك واحده عاليه وواحده واطيه الأولانية بيضا من مرمر والثانيه سوده من حجر صوان سرك تعبان جسمك دهيان فكرك حيران.

(١) انظر چان ايكار : نفسه ، ص ١٢١.

الزبون : قلت الحق.

الغـجـريه : والعين بتطلع والقلب مـولع والرجل بتـدب مطرح مـاتحب فـرج حايجيلك.

الزبون : ان شاالله يارب

الغجريه : سعد مستنيلك

الزبون : رضا

الغجريه : كنز مستخبيلك[1].

٩ - المبالغة في إظهار قيمة المال : أبدع بديع خيرى ونجيب الريحانى الحوار الذى يوضح أهمية المال فى مقابل الشرف والأمانة والأخلاق، فلانجد نظيراً فى المسرحية الفرنسية « توباز» لحوار جاد مع الناظر فى مسرحية « الجنيه المصرى» الذى يطلب منه أن لايتمسك بالاخلاق والشرف ويضحى بهما من أجل المال.

الناظر : ماهى الدنيا ياياقوت أفندى هى الشخشخه هى النغنغه هى الجنيه ، تتزعزع دول ولايتزعزع الجنيه، تضمحل ممالك والجنيه رابط فى البنوك زى الأسد، تعتمد على مواهبك تجوع، تعتمد على فضايلك تحفى، تحب تعتمد على قوة ذكائك تغتنى وتكبش [2].

كما لانجد مثيلاً لمناجاة « ياقوت » المدرس عندما أعطاه « بهريز » شيكاً بمبلغ ستين جنيهاً نظير توقيعه على عملية شراء الجرارات :

---

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى: حكم قراقوش ، ص ١ .
(٢) بديع خيرى ونجيب الريحانى : الجنيه المصرى، ص ٤٢ .

ياقوت : (يقرأ الشيك) ادفعوا لأمر حضرة ياقوت أفندى عبد المتجلى ستين جنيهاً ٦٠ جنيه ، يعنى ماهية سنتين تقريباً ، كنا بنشتغل بثلاثة أبيض. ستين جنيه على ثلاثة أبيض يعنى ٧٠٠٠ حصه الله لايكسبك ياحضرة الناظر، انا كنت مدفون فى الحياة، قد ايه صعبان عليه دلوقت الراجل المغفل خميس أفندى، تقف حصته بقرشين، ستين جنيه نضاف لاقيهم لا أولاد سماكين ولانسوان افيونجيه، ولا الأرض بتلف ولامابتلفش، ياما انت كريم يارب[1].

وبالرغم من معرفة « ياقوت » بتورطه فى عملية سرقة ونصب على الدولة: إلا أنه يستمر فى السرقة، ولايستطيع الخوض فى صراع مع المال بينما يشعر طوباز فى الفرنسية بصراع نفسى بين الاستمرار فى السرقة من أجل المال والعودة إلى الشرف والأخلاق وتنتهى المسرحية الفرنسية بقبول تاميز العمل مع طوباز بشرط أن يسلك الشرف والأمانة [2].

كما أبدع بديع ونجيب التمهيد لتحول ياقوت إلى ثرى بأن جعله مدرساً للجغرافيا، يتشاجر مع جاد والد التلميذ حول هل الأرض كروية تلف حول نفسها؟، ومادامت الأرض تلف حول نفسها فلابد أن يتغير ياقوت وتدور به الأرض ويصبح ثرياً وهو مالانجده فى المسرحية الفرنسية ، يقول التلميذ:

جغرافيا يابابا، جغرافيا بتاعة الأرض كروية تلف حول نفسها[3].

---

(١) الجنيه المصرى ، ص ٩١.
(٢) انظر مارسيل باينول : طوباز ، ص
(٣) الجنيه المصرى ، ص ٣٦.

● و عندما يفوز شحاته أفندى فى « لو كنت حلْيوه » بورقة اليانصيب ويتحول إلى ثرى يقول مناجياً نفسه :

شحاته : اقولك أنا « يقبل الورقة » ياحبيبتى هندزتينى وحلوت خلقتى خففتينى ماتت الدنيا كلها فى دباديبى ياروحى أبوسك منين ياماكنت حمار، ياما قلت لو كنت حليوه، اتارى الحلاوة جواكى هنا دانا بادور عليها موش عارفها منين[1] .

ويبدع أيضاً مشهد النفاق من أجل المال، فعندما يتحول شحاته أفندى إلى ثرى تغازله النساء، تغازله « ليلى » وتتمنى الزواج منه، وتقبله الأم « أزهار» ويقبله الأب أيضاً زوجاً لابنتهما « سوسن » ، فقد أصبح جميلاً لأنه ثرى ويتقرب منه الجميع أما سوسن فتجد فيه جمال الأخلاق تقول « الحلاوه بالاخلاق وطيبة القلب والقناعة [2] .

وبالرغم من وجود هذه التيمة فى المسرحية الفرنسية « قطعة الشيكولاته » الصغيرة إلا أن بديع ونجيب يبالغان فى استخدامها فى الدلوعة إذ جعل الجميع يحب فكرية سليطة اللسان من أجل ثراء والدها [3] .

وبالرغم من تحول الفقير إلى ثرى إلا أنه مازال يشعر بانتمائه إلى الطبقة الشعبية، لذلك حذف بديع ونجيب الجزء الخاص بحب طوباز لسوزى، وحزنه لاكتشافه خيانتها له فهى لاتحبه وتطلق عليه لقب « الأبله » ، لقد تنازل طوباز عن مبادئه وشرفه من أجل حبه لسوزى، يتضح ذلك من خلال حوار طوباز وسوزى :

طوباز : لقد ذهبت إلى منزلك .. وكنت أنتظر فى حجرة الاستقبال الصغيرة وإذا بى أسمع من خلال الباب الزجاجى محادثة رهيبة .

سوزى: رهيبة ؟

---

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى : لو كنت حليوه ، ص ٥١.
(٢) نفسه ، ص ٥٤.
(٣) الدلوعة ، ص ٤١.

طوباز: كان السيد كاستيل يقول لك « ياحبيبتى » هل وجهت الدعوة إلى هذا الأبله اللطيف ؟ وكان مردك عليه هو أن الأبله اللطيف ذو نفع كبير لنا ولابد من ملاطفته قليلاً هذا الأبله اللطيف هو أنا أما بالنسبة لكلمة حبيبى فقد دلت بما يكفى عن طبيعة علاقتك بهذا الرجل[1].

● أما ياقوت فيرفض أن يحبها ويناديها« ست هانم » فبالرغم من أنه أصبح ثرياً إلا أنه مازال يشعر بأنها سيدته، ويساعدها ويحاول انقاذها من « بهريز » من أجل الشهامة فالرجل ابن البلد يجب أن يكون شهماً مع النساء .

● ويعلل أنور أفندى سلاطة لسان فكرية فى الدلوعة.. بالثراء:

أنور : ماحدش قادر يقف فى وشك ، ماحدش عايز يفهمك حقيقتك خايفين من فلوسك وفلوس أبوكى لكن انا لايهمنى لا فلوسك ولافلوس أبوكى، طظ فيكى وفى أبوكى وعلشان كده أقولك فى وشك واسمعيها لأول مرة انت جريه انت مكروب انت قليلة الأدب انت عديمة الحيا[2].

١٠ – تمصير صورة المرأة والرجل والجدل بينهما : أبدع بديع ونجيب الغزل فى مسرحية « الجنيه المصرى »، « فالغزل مختلف تماماً عن طوباز، فالشخصيات الفرنسية تلتزم ببروتوكول اجتماعى فتعبر عن مشاعرها باستحياء وتخفى هذه المشاعر، على حين نرى ياقوت يغازل نعيمة بعبارات رومانتيكية تشيع فيها حرارة الشرقيين وتمتزج بالنكات الريحانية ، فتستجيب لها نعيمة بدلال سافر على طريقة بنت البلد » [3]. بينما تستفيد نعيمة بذكاء المرأة المصرية من هذا الغزل وتطلب منه تصحيح الكراسات بدلاً منها، كما تطلب منه حبراً أحمر، فيغازلها قائلاً :

---

(١) مارسيل بانيول، طوباز ، ص ٧٢.

(٢) الدلوعة ، ص ٥٦.

(٣) محمود زمزم : مقدمة الجنيه المصرى، ص ١٦ .

ياقوت : الهى يجعل حبرها زعفران فى ايديكى، يجعله ماورد! انشاء الله.

نعيمة : ياسلام ياأستاذ ياحلاوة الفاظك . بلاغة مافيش كده وبتعرف تشبك المعانى الجميلة.

ياقوت : انا باترجم فقط شعورى.. دى صوره حقيقية من إحساساتى صوره كده مجرده من غير تلوين.

نعيمه : لكن بقى لك دلوقت فوق عن الخمستاشر يوم الكلام ده مابتقولوش ولابتيجى زى عوايدك تساعدنى فى الفصل ولابتهادينى بالطباشير الملون وعلب الشيكولاته كنت زمان .. تصلح لى كراريس البنات.[1]

كما أبدع الكاتبان فى المسرحية نفسها حوارْ « فتكات » مع « ياقوت » الذى اكتشف تورطه فى السرقة، تحاول « فتكات» استدرار عطف ياقوت وشهامته لكى يستمر فى عمله هذا، ويدور الصراع بين ذكائها وقدرتها فى الاحتيال عليه والتظاهر بالضعف وبين تمسك ياقوت بالشرف والقيم ، لتنتصر المرأة فى النهاية، فهى تحاول إثارة شفقته تارة وتهديده تارة أخرى حتى تنتصر:

فتكات : للأسف ياياقوت أفندى إذا اتأذى هو اتأذيت أنا .

ياقوت : انتى ازاى الكلام ده .

فتكات : ما انا رجلى خلاص دخلت فى الخيه معاه.

ياقوت : يعنى بدى أفهم.

فتكات : يعنى أنا وبهريز صبحنا نشترك فى مسئولية واحده، إن دخل السجن الضهر أخش وراه العصر.

---

(١)الجنيه المصرى ، ص ٣٢.

ياقوت : هيـه كـويس وكنتم عـايزين تدخلونى ووراكم المغرب مش كـده، انافهمت دلوقت .

فتكات : آه ماكنش عشمي كده.

ياقوت : دانا اللى كان عشمي . آجى هنا علشان استرزق من قرش حلال، داخل هنا عندكم ذمتى انضف من الصينى ، مسافة ساعة أخرج بيهاأوسخ من ابليس .

فتكات : ياخساره قد كده مفيش فى الدنيا ناس طيبين حتى انت راخر ياياقوت أفندى قوام تحكم على الحكم القاسي ده من غير ماتسمع دفاعى[١] .

ثم تنتقل بعد هذه المقدمة التى أثارت شفقة ياقوت إلى الدفاع موضحة أسباب اشتراكها مع بهريز فى السرقة:

فتكات : لما عرفت بهريز بك كنت عيله صغيره وكان جارنا ساكن جنبنا، ومعرفته مع ابويا كانت متينه .

ياقوت : نعم .

فتكات : كان يزورنا كتير فى البيت، وكان المرحوم أبويا يستشيره دايماً فى أموره.

ياقوت : اذن اسمحيلى اقولك ياست هانم ابوك ده كان حمار

فتكات : ياقوت أفندى .. مات والدى.

ياقوت : عمل طيب .

فتكات : واتوفت والدتى.

ياقوت : الله يرحمها.

(١) الجنيه المصرى، ص ٩٤، ٩٥.

فتكات : بصيت حولى لقيت نفسى وحيدة فى الدنيا، يتيمة ضعيفه مكسورة الجناح . مقطوعة ، لاحبيب ولا زاير ولامطل.

ياقوت : هيه.

فتكات : إذا عييت يوم مفيش اللى يفتح على الباب ويقوللى ازيك وانا لسه فى عز شبابى ، وغيرى من الصبايا متمتعين بحنية أبوهم وأمهم وانا بمفردى اللى موجوده باتنهد بين اربع حيطان[1].

ثم توضح له تورطها فى جرائم السرقة مع بهريز وعندما يعترض ياقوت تذكره وتهدده بأنه أيضاً متورط إذ وقع على الأوراق المزورة فتقول :

فتكات : وكان من وقت لوقت يمضينى على أوراق من غير ما أعرف شيء.

ياقوت : هيه سكيتى، وتمضى ليه على حاجه ماتعرفيهاش.

فتكات : ياقوت أفندى ماكلنا فى الهوا سوا.. وأنت من قيمة شويه صغيره كنت بتمضى له.

وتنتقل « فتكات » من إثارة الشفقة إلى التهديد تارة وإلى البكاء وشكوى الزمن تارة أخرى إلى أن يوافق « ياقوت » على الاستمرار فى السرقة ، فهى تعلم بذكاء المرأة المصرية طبيعة الرجل الشرقى المتمسك بالشهامة والمروءة، فتعتمد فكرة التمصير هنا على شهامة الرجل المصرى ومساعدة النساء الضعيفات فى مقابلة الزيادة المالية الصريحة فى النص الفرنسى ، فسوزى فى طوباز الفرنسية فتعبر عن إعجابها بطوباز وتغازله وتعرض عليه الزيادة المالية فيوافق [2].

---

(١) الجنيه المصرى، ص ٩٧.

(٢) انظر مارسيل بانيول : نفسه ، ص ١٦٣.

•وعندما تعلم « سوسن » في « لو كنت حليوه » بحب « شحاته أفندى » لها تطلب منه مشاركتها في الاحتيال على أبيها، إذ ادعت أنهاتزوجت من شحاته أفندى وأنجبت منه طفلاً حتى يضطر الأب إلى عدم تزويجها من « غندور» وتزويجها ممن تحب ويدعى أنيساً ويطيعها المحب شحاته أفندى ويعمل على تزويجها من أنيس مضحياً بحبه، ولكنها عندما تعلم بسوء أخلاق « أنيس » تتزوج من شحاته.

أما في المسرحية الفرنسية « بيشون » تحب كريستيان أوچستان وتدعى أنها تزوجته وأنجبت منه طفــلاً حتى تتخلص من تزويجها للعجوز الثرى.

وفي مسرحية «عبد الستار أفندى »، يبدع محمد تيمور مشهد غزل عبد الستار للخادمة هانم :

عبد الستار : (يشرب على مهل ويقول وهو يشرب) الله دنا كنت عطشان قوى تسلم ايدك الصغيرة الحلوة (تظهر هانم الحياء) أنت بتختشى منى ورينى ايدك الحلوه ورينى ..

هانم : أوعى كده .

عبد الستار : انت زعلتى؟ (هانم لاترد) والايعنى سايقه الدلال هاتى ايـدك آمال

هانم : باقول لك ابعد الله، هو ايه ده .

عفيفى : برضو بتسوقى الدلال بقى، مانتيش عارفه قصدى (يضحك) قصدى بوسه من العيون العسليه والخدود الورديه والشعر الكستنى والفم السكرى قصدى (يهم بتقبيلها فتقفز) .

هانم : أنا ماحبش كترالكلام والحديث ، بالعربى كده البوسه تمنها ريال[1] .

---

(١) محمد تيمور : عبد الستار أفندى، ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

وبينما يغازل بنجالين السائق الخادمة « چولى » فى « قطعة الشيكولاته الصغيرة» مستخدماً الكلمات الرقيقة الجميلة إذ تقول چولي: لقد اصطحبته لكى أرى جدولاً صغيراً من الماء على جانب الطريق، ورأيت القمر ينعكس على صفحة الماء.

فليسنج : وماذا بعد.

چولى : لقد أثر على بكلماته الباريسية الرقيقة (١).

بينما يغازل « سيد » « زبيبة » فى « الدلوعة » وتصور زبيبة هذا الغزل مستخدمة التعبيرات الشعبية المصرية :

زبيبه : أنا قلت ايه اللى نزل بثقله ياحفيظ يامنجى ايه ده .. مين ياندامتى .. يوه باسم الله الرحمن الرحيم . أشتاتا وحياة أبو اشتاتا.

سيد : ايه ابلعى ريقك ماتتخضيش .. اسم الله عليك وعلى اسمك (٢).

وتعال « زبيبه » تأخر سيد عن موعد القطار :

زبيبه : استغفلنى اتدحلب على زى الديب السحراوى وفضل يقول لى نروح مع بعض نونس بعض.

أنور : تونسوا بعض ما شاء الله شيء جميل ورحتى معاه طبعاً.

زبيبه : ركبنى على ظهر العجلة ماعرفش دهلزنى ازاى ، مابقيتش فى وعى ، ساعه نمشى وساعه نركب عجله ونقعد تحت الشجرة يحدثنى عن العصافير.

أنور : عصافير وبعدين.

زبيبه : وصلنا المحطة كان فات قطر الساعة ٣ (٣).

---

(١) انظر Paul Gavault: op. cit, p. 38.

(٢) بديع خيرى ونجيب الريحانى: الدلوعة ، ص ١٤.

(٣) نفسه ، ص ٣٨.

● كما أبدع عباس علام في « سهام » مشهد غزل الباشا الصعيدى للراقصة سهام .

الباشا : مليحه البنت، وتحب الهزار جوى، ولكن ياخوى دى لابسه بنطلون، الستات في مصر بجوا يلبسوا بنطلونات .

سهام (عائده اليه) عمى (وتعطيه ظهرها) فتش في شعرى كده شوف الفورشينه احسن مش لاقياها.

الباشا : ايه الفورشينه دى؟

سهام : بتاعة كده زى الدبوس.

الباشا : (وهو يفتش في شعرها) ريحة شعرك حلوه.. انتى داهناه كلونيا.

سهام : لاهوه اللى ريحته كده - خلقة - ربنا .

الباشا : مليحه البنت مليحه جوى.. جوى وعليها جوز عيون ودراعات وصدر ورجلين وشعر يطرح كلونيه مش زى شعر نسوانا يطرح جمل يابو يابوى [١].

ولكننا نعيب على عباس علام أنه جعل الباشا يقبلها قبلة طويلة في الصعيد وأمام الخدم الذين يستنكرون هذا الفعل[٢].

ولا أعرف لماذا اختار عباس علام «حانة مكسيم» ليمصرها؟

كان ينبغي له أن يختار مسرحية من الأدب الفرنسى تصلح للتمصير ، ولكنه اختار هذه المسرحية التى تشيد بمغامرات عاهر، وبالرغم من محاولته لتمصيرها إذ أضاف شخصيات من البيئة الشعبية ومصر شخصيةالمركيز وحوله إلى باشا صعيدى

---

(١) عباس علام : سهام .

(2) El Said Atia Abu El Naga Uage: op. Cit., p 257.

وجعل بعض الأحداث في الصعيد وأشار إلى بعض التقاليد الشعبية مثل الاعتقاد في الأولياء إلا أنه فشل في تصويرها لسوء اختياره لها..

كما بالغ محمد تيمور في تصوير علاقة الزوجة « نفوسه » بزوجها عبد الستار أفندي في « عبد الستار أفندي» ، فنفوسه زوجة مسيطرة ، سليطة اللسان، تضرب زوجها المغلوب على أمره العاجز عن ردها، يقول عبد الستار مناجياً نفسه.

عبد الستار : والله ياعبد الستار خليت بنفسك شويه من الكاينه اللى رماك ربنا بها ، في الديوان رئيسك موريك الغلب وفي البيت ابنك مكفرك ومراتك مطلعه روحك، القصد انك بقيت لوحدك وربنا برضو بكره يفرجها ويمكن اللى يكرهه الواحد يكون فيه الخير حد عارف (١). ولايجد الحنان إلا عند الخادمة هانم.

أما في المسرحية الفرنسية « الأب ليبونار » فهو يشعر بالحزن لسيطرة زوجته وسخرية ابنه منه :

ليبونار : ومما زادني حزناً أن أرى الولد الطاهر الذي كان يحبني وهو طفل برىء أصبح يسخر مني باغراء من أمه (٢).

وتنفق « نفوسه » المال في التخلص من الجان التي تعتقد فيه (ان عليها أسياد) فهي تعلل سوء معاملتها لزوجها بسيطرة الجان عليها، يتضح ذلك من حوار عفيفي معها :

عفيفي : أما أقولك بقى ياما .. انا عارف ان اخلاقك ضيقه قوى وان الجماعة دول يرتعشو منك لما يسمعو حسك واعرف كما ان بسلامته أبويا يبقى قدامك زى الفار قدام القط لكن كل ده مايهمنيش إذا كنت معفرته أنا ستين ألف معفرت .. أنا واحد محترم مشهور في البلد .. يظهر أنك مش عارفه مقامي .

---

(١) محمد تيمور : نفسه ، ص ١٢١ .

(٢) جان ايكار : نفسه ، ص ١٧ .

نفوسه : محسب بالنبى يابنى ، اعرفش مقامك ازاى [1].

وقد استمد هذا المشهد من الأراجوز، فزوجه الأراجوز فى إحدى النمر ، مريوحه وعليها عفريت فتتقدم للأراجوز بالطلبات غير المعقولة المعروفة فى هذه المناسبات .. وتنتهز الزوجة فرصة أن الأراجوز قد اعترف بأنها مريوحه فعلاً فتسوق على زوجها الدلال بطرق متعددة ،[2].

● مصر بديع خيرى ونجيب الريحانى فى حكم قراقوش مشهد غزل فيلون لكاترين يقول فيلون المحب الرومانسى وقد رأي محبوبته فى الكنيسة وتعقبها إلى القصر:

فيلون : حسن زحفت هناك فى الظلام .. وكان صوت جمالها طول الوقت حلوا فى أذنى وألم جمالها يسرى فى قلبى فصليت ودعوت أن يرينى الله إياها مرة أخرى[3]. فهو يتأمل محبوبته وكأنها ملك من السماء بينما يصف بندق محبوبته وصفاً مادياً فيصف جسدها قائلا:

بندق : شعر أصفر مسبسب عينين تضرب من غير صواريخ على بعد ٣٠ ذراع، شفايف لوعصرتهم يخروا عنب أحمر، جته سايحه نايحه لو مسكتها بايدك تدوب بين صوابعك .

قراقوش : سبحان الخلاق العظيم.

بندق : وقفت أتأمل فى جسمها ياترى لحم زينا دى بتاكل وتشرب زينا.. ان غداهامن حبات القلوب وعشاها من فرط رمان الأرواح ، ودموعها من دمع الازهار

---

(١) محمد يتمور : نفسه ، ص ١٢٠.
(٢) د. على الراعى: فنون الكوميديا، ص ٥٧.
(٣) چون ماكرثى : نفسه ، ص ١٨.
(٤) حكم قراقوش ، ص ١٦.

وريقها من عصير التفاح [٤].

وتعقبها من الشارع إلى القصر حاذفاً مشهد الكنيسة لعدم توافقه مع المصريين المسلمين .

ويحاول بندق إنقاذ محبوبته شمس التى تطلب منه قتل مراد أغا وعندما يرفض لعدم قدرته على القتل تذكره بالمروءة والشهامة وصفات ابن البلد التى يجب أن يتمسك بها، تقول :

شمس : بده يخطفنى بده يسخرنى لملذاته لهذا ماقدرش ما أطقش أموت انتحر أحرق روحى أموت نفسى اخلص من دنيتى .. اقتل مراد اغا (بدلال كبير)[١].

ويتشاجر بندق مع مراد أغا من أجل المروءة ويتشاجر فيلون مع تيبودوسيتى من أجل وطنه عندما يعلم بخيانته للوطن وليس من أجل محبوبته أو الشهامة يكاد أن يقتله لولا تدخل أحد جنود تيبو ويأمر تيبو بشنق فيلون.

١١ - حذف المشاهد التى لاتتفق مع البيئة والعادات والتقاليد المصرية : حذف محمد تيمور فى « عبد الستار أفندى » القسم الثانى من مسرحية الأب ليبونار الخاص برفض الأم تزويج ابنتها من الطبيب «اندريه » لأنه ابن زنا ، ويتضح ان چاك هو الآخر ابن زنا ، وليس ابناً لليبونار ، واكتشف ليبونار هذه الحقيقة عندما كان چاك فى الخامسة من عمره كما علمت « مارت » بهذا السر، ولكنه كتم السر خوفاً من الفضيحة ورحمة بالطفل.

يطلب ليبونار من زوجته أن تتسامح وتوافق على زواج ابنتهما من « أندريه » وعندما تستمر فى رفضها يواجهها بالحقيقية فچاك مثل اندريه ابن زنا، فتضطر الأم إلى القبول ، يقول ليبونار مخاطباً مارت:

---

(١) حكم قراقوش ، ص ٢٦.

ليبونار : يوم أن اكتشفت السر، يوم أن علمت من خطاب ضائع وعوامل الغيرة والدهشة تتنابنى بين الشك واليقين ، ان هذا الابن لم يكن ابناً لى .. اوه .. كيف لم أجن، هذه معجزة ، كنت على يقين بانها لم تكن تحبنى ومع ذلك اخذت هذا الطفل بين ذراعى [1].

أما الأم « نفوسة » فى « عبد الستار أفندى » فتوافق على تزويج ابنتها من بليغ لأنه أصبح ثرياً ، وهو سبب يتفق مع البيئة المصرية ، أما فكرة خيانة الزوجة والزنا فهى مرفوضة فى مجتمعنا وغير مقبوله فى البيئة المصرية التى تحرص على الشرف وتتمسك به .

كما حذف بديع ونجيب الريحانى فى مسرحيتهما « الجنيه المصرى » المشهد الخامس من مسرحية « طوباز » وهو المشهد الخاص بإلقاء موظفة فى مكتب طوباز نفسها من النافذة عارية، وكان هذا الحذف حرصاً على مشاعر الجمهور المصرى الذى يخجل من رؤية فتاة عارية .

كما حذف الصراع النفسى الذى شعربه طوباز عندما فقد ضميره والتزم فيه بانيول بالمذهب التعبيرى، إذ يتخيل طوباز أن رجال الشرطة تقتفى أثره وتراقبه، يقول فى مناجاة طويلة :

طوباز : (كمن يناجى نفسه) لقد اقتفوا أثرى هذا نذير شؤم انهم يراقبوننى منذ خمسة عشر عاماً، وبينما كنت أعبر العتبه اندفع الشرطى نحوى مشمراً عن ساعده ولكننى فهمت وهربت دون التفات، عصابة بأكملها أخذت تلاحقنى ولكننى كنت كالطائر ودرت مرتين حول المنازل لكى اضللهم ثم .. فألقيت بنفسى فى دهليزى، وها أنا قد نجوت مؤقتاً واحسرتاه.

---

(١) چان ايكار : نفسه ، ص ٨٢.

سوزى: مثل هذه الأعمال الطائشة لاينبغى أن تستمر، فطالما أن تخيلاتك تنحصر هنا فلا ضير أما إذا وصل الأمر بخيالك إلى حد أن يجلب عليك..

طوباز : آه أنت تشكين ياسيدتى .. انظرى لقد عاد إلى مكانه..

سوزي : وماذا ترى إذن ؟

وهذه المناجاه – الصراع النفسى – لا تناسب الطبيعة المصرية التى تعبر بوضوح مباشر عن نفسها .

طوباز : هذا الرجل الضخم الذى يرتدى قميصاً قصيراً وصدارا أزوق.

سوزى : وبعد أنه بقال الناصية [١].

● جعل بديع ونجيب العشيقة فى مسرحية « بيشون » الفرنسية زوجة فى مسرحية « لوكنت حليوه » حرصاً على التقاليد المصرية، فتدعى سوسن أنها تزوجت من شحاته أفندى وانجبت منه طفلاً حتى تجبر أباها على تزويجها ممن تحب بينما أدعت كريستيان أنها عشيقة أوجستان.

● وبينما نشارك العروس « فلوروز» فى « قطعة الشيكولاته الصغيرة» فى الحوار بين ابيها « مينجاسول » وبنجامين، يطلب نسيم من ابنته « طعمه » فى الدلوعة عدم المشاركة فى الحوار، حرصا على حيائها وتقاليدنا المصرية التى تمنع الفتاة فى المشاركة فى حديث زواجها.

فكرية : حضرتها أظن خطيبة أنور أفندى

طعمه : أيوه أنا خطيبة أنور أفندى

نسيم : أخرسى انت مالكيش تردى فى كلام زى ده ، اخلعى، اتفسحى على الخضره لحد ما أنده عليكى[٢].

● استبدل عباس علام فى « سهام » شخصية سانت كاترين التى ظهرت مؤخراً لعائلة حطاب بشخصية أحد اولياء الله وهى شخصية الشيخ « أبو الأنوار » مستمداً إياها

---

(١) مارسيل بانيول: طوباز ، ص ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٢) الدلوعة : ص ٤١ .

من التراث الشعبى إذ تتدخل القوى الخفية متمثلة فى الجن والعفاريت والأولياء فى حياة الناس وتتمتع بقوى خارقة ، فترى سكينة أبا الأنوار فى منامها ويبشرها بإنجاب طفل، فهى تستعين بالأولياء لكى تنجب طفلاً[1].

كما حذف عباس علام فى المسرحية نفسها(سهام) شخصيتى ماروليه ضابط فى الفرقة الثامنة ومسيو فارلاه مندوب التأمين على الحياة والحوادث وهما فى المسرحية الفرنسية يشهدان على شجار كورينيوه مع بيتى بو (أو سماحة مع عزيز).

١٢ - الالتزام بالمشاهد التى تتناسب مع البيئة والمشكلات المصرية :

● اختار بديع ونجيب مسرحية « طوباز » لتمصيرها لأنها تعالج مشكلة الفساد فى الجهاز الحكومى فى باريس وهى مشكلة لها مقابل فى السوق التجارى المصرى، كما تعالج موضوعاً أزلياً وهو موضوع المال وكيف يلهو بالضمائر، كما ينقل مشهد نفاق صاحب المدرسة « بوش » وابنته لطوباز بعد أن تحول إلى ثرى.

كما يحتفظ بديع خيرى فى « لو كنت حليوه » بالسخرية من العائلات الارستقراطية فى مسرحية « بيشون » ، إذ تحرض اوريت « أم كريستان) وأختها «بولين» على البحث عن تاريخ شجرة العائلة إذ تطلبان من « أوچستان » الذهاب إلى المكتبة القومية للبحث عن تاريخ جدهما « كولان » :

اوريت : إذن يا أوچستان ماذا عرفت عن جدى كولان ؟

اوچستان: لم أجد اخباراً حسنة.

بولين : كيف ؟

---

(١) انظر عباس علام : نفسه ، ص ٤٥.

اوچستان : كان رجال الشرطة يطاردونه ، فجدكم كولان مع احترامى له أمرت الشرطة بضربه بالسوط على الملأ أمام الناس لأنه سرق « السجق » من جزار.

أدموند : ضحك.

اوريت : هل تجرؤ أن تؤكد ذلك ؟

اوچستان: كان رجلاً وصولياً ومحكوماً عليه بالسجن.

بولين : رباه .. السجن .

اوچستان : نعم السجن، لقد تمنيت أن يسجن لارتكابه جريمةكبيرة أو على الأقل فى جريمة سياسية تفتخر بها العائله مثل جريمة التآمرالسياسى ولكن وآ أسفاه هذه هى قصة سجنه [1].

أرسل عبد الحفيظ فى « لوكنت حليوه » باشكاتب الدائرة شحاته أفندى إلى « الكتبخانه » للبحث عن معلومات عن أصل العائلة ، وكتب المعلومات فى كتاب أطلق عليه « كتاب الجبرتى »:

شحاته : فى سنة ١٢٨٠ هـ كان لسعادتك جد اسمه فلفل فتح الباب أبو الديوك.

عب الحفيظ : مضبوط كان غاوى المضاريه بالديوك وطلعت عليه الشهرة دى.

ليلى : جدك كان اسمه فلفل.

عبد الحفيظ : كانوا بيندهوله كده .

(1) Jean de Letraz: op. cit., p. 16.

شحاته : في يوم جمعه كان أول رمضان حضر الوالى من الميدان وبعت فى الحال يستدعى جد سعادتك الله يرحمه فلفل فتح الباب أبو الديوك.

عبد الحفيظ : كويس الوالى بعت بينده لجدى قول شحاته أفندى قول.

شحاته : وحضر جدك الله يرحمه وقدامه صفين من العساكر ووراه جموع من الشعب.

عبد الحفيظ : تيجى تسمع يلدز هانم المجرمة قول ياشحاته أفندى قول .

شحاته : أنا من رأيي تكملها بعدين يبقى ياسعادة البيه.

عبد الحفيظ : قول .

شحاته : فوقف المرحوم جدك قدام الوالى، راح قام الوالى من على كرسيه.

عبد الحفيظ: وسلم عليه

شحاته : لاياسعادة البيه وتف فى وشه.

عبد الحفيظ : الوالى تف فى وش جدى أنا.

شحاته : ايوه يافندم د أمر بجلده ٣٥ جلده لأنه سرق كل الديوك اللى كانوا فى تقفيصة الوالى.

عبد الحفيظ : ديوك ايه الكلام الفارغ ده الجبرتى بيقول كده

شحاته : ايوه ياسعادة البيه ثم الله يرحمه كان من أرباب السوابق لأنه اتحكم عليه بالسجن ٥ مرات .

عبد الحفيظ : جدى أنا اتحبس.

شحاته : اتحبس وأنا لما شفت كده اتغميت .. كنت متعشم ان الحبس ده يكون لأسباب سياسية أو لأى سبب يعمل للإنسان حيثيه تطول الرقبة لكن للأسف كله ديوك فى ديوك [١] .

يبحث « عبد الحفيظ » هنا عن أصول عائلتة لعله يجد فيها شخصيات عظيمة يتفاخر بها ويثأر من يلدز هانم. التركية التى تتفاخر دائما بأصولها ونسبها.

كما التزم بمشهد نفاق « كناريا » للزعفرانى لثرائه فى الدلوعة إذ تغازل روست مينجاسول فى المسرحية الفرنسية لثرائه .

كما التزم فى المسرحية نفسها بتصوير شخصة الموظف الحكومى المنافق، ففى المشهد الأول من الفصل الثالث فى المسرحية الفرنسية نجد « بواس » الكاتب المسرحى ينافق مديره وعندما يعلم بنقله إلى عمل آخر يقول عنه « أيها الحقير خادم السلطة الشرير[٢] . وينافق مدكور الشاعر فى « الدلوعة » وكيل القلم وعندما يعلم بنقله يهجوه ويسخر منه يقول مدكور فى مدح وكيل القلم .

مد كور : احنا لسه لحد النهارده ياسعادة البيه ماجلناش وكيل قلم بالأخلاق النبيلة والمعاملة الكريمة والعطف والرأفة اللى بنشوفهم من سعادتك[٣] .

وعندما يعلم نقله يقول « وداعه .. احنا عمرنا مافرحنا ببشرة خيرقد خبر وداعه ده قرار النقل اللى صدر بتشهيله على كفر الدوار نزل على قلوب المستخدمين برداً وسلاماً مثل الكازوزه، ياباى هوده ممكن نقول عليه مخلوق.. معدوما الرزانة وقليل الأدب[٤] .

---

(١) لو كنت حليوه ، ص ٨.

(2) Jean de letraz : op. cit.. p. 94.

(٣) الدلوعة : ص ٥.

(٤) نفسه .

ولكننى أعيب على بديع ونجيب التزامهما في مسرحية « الشايب لما يدلع» بانتقال « بطاطه » وأمها « كاملة » للحياة فى قصر الباشا مثلما تنتقل ميكيت وأمها للحياة معه وهو مالايتفق مع عاداتنا وتقاليدنا المصرية التى ترفض أن تعيش الفتاة مع رجل أعزب لاتربطها به صلة.

كان من الطبيعى أن يلتزم بديع ونجيب بفكرة مسرحية لوكنت ملكاً الفرنسية فى مسرحيتهما « حكم قراقوش » لانها مستمدة من حكاية «النائم واليقظان » فى ألف ليلة وليلة وتعتمد على تخدير الملك لويس أو قراقوش لفيلون أو لبندق فترة من الزمن ليوهمه أنه أصبح قائدا للجيوش « باش سنجق »، وعندما يتحول الرجل الفقير البسيط إلى قائد يحاول إصلاح بلده ونصرة الفقير وتحقيق العدالة مثلما نجد فى المسرحية المصرية أما الفرنسية فهويخلص فرنسا من غزو البورغانيين.

كما التزم بديع خيرى ونجيب الريحانى بعنصر التخفى فى « حكم قراقوش » لأنه من عناصر الخيال الشعبى، إذ تخفى الملك لويس فى المسرحية الفرنسية فى شخصية هارون الرشيد ويتخفى قراقوش فى شخصية نعمان ويعمل نجاراً أما وزيرة فيتخفى فى شخصية عبود ويعمل حدادا .

كما أعيب على عباس علام التزامه بمعظم أحداث مسرحية حانة مكسيم فى تمصيره لها وهى تصور حياة راقصة ومغامراتها ، إذ ينقل معظم فصول المسرحية نقلا يقترب من الترجمة أكثر من التمصير فينقل الفصل الثالث حيث يبحث موچنكور عن صديقه بيتى بو فى غرفة النوم فيجد ه نائما تحت المنضدة وهو سكران تماماً بينما يجد « لاموم » أوسهام نائمة فى سريره مرتدية رداء النوم أو المنامة « البيچاما » [1]، وعند حضور الزوجة تتخفى « لاموم » فى شخصية سانت كاترين، وترتدى ملاءة بيضاء

---

(١) عرضت هذه المسرحية للمرة الثانية فى الستينيات تحت عنوان « البيچاما الحمراء».

شفافة، ويعتقد الماركيز أو الباشا عم سماحة أنها زوجته وتنتقل معه إلى الصعيد لحضور زفاف .. شمس ، ابنة عمه، من عزيز أو كورينيوه عشيقها وتنتهى بهروب الراقصة مع الماركيز أو الباشا[1] .

تمصير الحـــــوار:

تأثر بديع خيرى ونجيب الريحانى ومحمد تيمور وعباس علام فى تمصيرهم بمؤثرات شعبية فى الحوار مثل الخطابية وإلقاء الموعظة والاطناب والملاماة الشعبية واللهجات الخاصة كوسيلة من وسائل الإضحاك والأمثال والتعبيرات الشعبية والنكته والقفشه والقافية، اطلاق الأسماء الهزلية على الشخصيات لإثارة الضحك ، .

١ - الملاحاة ، الردح ، :

أضاف الممصرون الملاحاة ، الردح ، مستمدين إياها من عروض الأراجوز وخيال الظل إذ يتسم الحوار فيها بالاستناد إلى عناصر البذاءة والهجو والتلميح الجنسى بين الرجل والمرأة ، وقد تأثر الحوار فى هذه المسرحيات بهذا النوع من الفكاهة إذ حشا الممصرون حوارهم بالسباب ، الردح ، والتلميحات الجنسية لاستدراز ضحك الجمهور وإثارته .

ولعل بديع خيرى ونجيب الريحانى من أكثر الكتاب استخداماً للملاحاة وأسلوب السباب فى المسرح ، وهما فى اعتمادهما الكبير على تبادل السباب من قبل الشخصيات إنما يسعيان إلى إضفاء مسحة الواقعية على مسرحهما فضلا على اعتقادهما بأن هذا الأسلوب إنما هومن أولى وسائل الإضحاك فى المسرح [2] .

ومن هناحفل الحوار فى معظم مسرحياتهما الممصرة بجمل طويلة من السباب كما حفل حوار غيرهما من الممصرين بهذه الجمل، مثل محمد تيمور.

---

(١) انظر Georges Feydeau : La dame de chez Maxim, Actualité théatrale , Mensuel 1 er 15 . Juin 1994.

(٢) انظر د. فائق احمد مصطفى ، نفسه، ص ٤٣١ .

يوضح الكاتبان بديع ونجيب فى الدلوعة سلاطة لسان فكرية المدللة إذ تحضر مع سائقها سيد إلى منزل أنور أفندى طالبة المساعدة فى إصلاح سيارتها:

فكرية : ازاى مافيش حد.. يعنى ايه مفيش حد، مش بيت ده .. مافيش ناس آمال ده ايه ، دى انت ايه .

زبيبه : انا باخدم ياستى خدامه

فكريه : خدامه عندمين

زبيبه : عند سيدى

فكريه : سيدك ده مين داهيه تلمك انت وسيدك

زبيبه : يامه هو ايه ياختى ده

فكريه : اسمه ايه سيدك اسمه ايه

زبيبه : اسمه أنور أفندى

فكريه : أنور أفندى .. فين سيدك ده

زبيبه : نايم

فكريه : نايم صحيه لازم يصحى.. انت يا أنور أفندى يا أنور أفندى محمود يا أنور أفندى حسين يا أنور أفندى بعجر يا أنور أفندى عجه [1].

وتسخر فكرية من أنور لارتدائه ملابس الاستحمام فى أثناء النوم ومن منزله كما تسخر من اسم سفرجل وتطلق عليه « لارنج » .

---

(١) بديع خيرى ونجيب الريحانى: الدلوعة ، ص ١٦.

بينما يظهر « بول » فى المسرحية الفرنسية اعجابه ببنجامين إذ تشكره على ضيافته لها فى أدب ووقار :

بول : انت رقيقه .

بنجامين : لاتكن ياسيد بول لطيفاً أكثر من اللازم .

بول : لماذا ؟

بنجامين : لوظللت لطيفاً هكذا سأرغب فى الاقامة عندك مدة طويله(١).

كما أضاف الملاحاة بين فكرية والباشكاتب والد العروس (طعمه) وأنيسة ام العروس.

فكريه : انتم فاهمين ايه بتلزق فى أنور أفندى بتاعكم والاعايزه اخطفه والا فكرينه لقطه.. اهو يدوب فى شكل المعزه اللى انتم هاتجوزوها له.

نسيم : معزة ياقليلة التربية بنتى معزه .

انيسه : معزه ياقطة الليل يامتشعبطه على حيطان الشباك، اسم الله على حمارك انت وصفارك ياساييه يابجحه يابتاعة الكاوتش .

فكريه : هيناسب مين أم سحلول وأبو قردان.

نسيم : اخرسى أبو قردان فى عينيك قبيحه ماتختشيش(٢).

---

(1) Paul cavault:op. cit., p. 19.

(٢) نفسه ، ص ٤٤.

وتتكرر الملاحاة ، الردح ،عندما تسألها أنيسة أين قضت ليلتها ؟:

انيسه : وقضيتى الليل ده كله على كرسى والا على الأرض

فكريه : على الأرض ليه شايفانى بالم سيارس.

انيسه : العفو بتلمى قل وياسمين

نسيم : ضرورى اداها اوده.

فكريه : ادانى اودته هو وحياتك ياحضرة الباشكاتب ونمت فى السرير بتاعه[1].

بينما يسأل مينجاسول بنجامين فى المسرحية الفرنسية أين قضت ليلتها؟

مينجاسول : اين قضيت ليلتك ،هل أعطاك السيد بول نورماند إحدى حجراته.

بنجامين : لقد عرض على حجرته[2].

كما تسخر ، ليلى، فى ، لوكنت حليوه ، من شحاته أفندى لأنه قبيح الشكل ، تمهيداً لتحوله إلى جميل أو، حليوه ، ولمغازلتها إياه وطلبها الزواج منه عندما يصبح ثرياً، إذ تتعجب كيف يكون دميماً ويكتب قصصاً في الحب، تقول :

ليلى : اللى غايظنى انك ندمان وعدمان ومدهول الحركات وتعرف حاجة اسمها حب لوكنت بس شويه مبلوع لوكنت حليوه .

---

(١) نفسه ، ص ٤٤.

(2) Paul Cavault: op . cit, p. 62.

شحاته : لوكنت حليوه كنت متعت الوف من النساء بأنواع من السعادة مايعرفوهاش، سعادة فى الكلام فى الضحك فى الابتسام .. أنواع كثيرة من السعادة مدفونه لأن الحليوه موش قادر يكون موش حليوه واللى موش حليوه موش قادر يكون حليوه (١).

وقد نقل الملاحاة «الردح» بين نفوسة وزوجها التى انتهت بضربه «بالشبشب» من الأراجوز فى «عبد الستار أفندى»، كما تلوم الخادمة هانم وخليفة البواب .

٢ - إضافة الموعظة : استمد الكتاب هذه السمه من الأشكال الأدبية الشعبية كخيال الظل والأراجوز فتدعو فكريه فى «الدلوعة» الآباء لعدم تدليل بناتهن، ولضرورة إرشادهن إلى الطريق الصحيح ، كما يعطى الأب نصيحة للآباء :

فكريه : آدى نتيجة دلعك ليه عودتنى من صغرى أمشى بفكرى اعمل اللى انا عاوزاه .. اللى حواليه كلهم معارفى خدامينى يوافقونى على الغلط ولو بالكذب ماحدش يلومنى ، ماحدش يعرفنى حقيقتى ماحدش يقولى السكه منين.

الزعفرانى : أنا لوكنت أعرف انك حتطلعى كده .(٢).

ويقدم الباشا فى «الشايب لما يدلع» النصيحة وهى عدم مغازلة العجوز لفتاة صغيرة أو التفكير فى الزواج منها، فيلقى هذه المناجاة الطويلة :

الباشا : اخص دانا كنت سخيف صحيح .. يادى الكسوف يادى البواخ مسكينه البنيه عصفوره صغيره تحب مين ، غراب ، حدايه ، يابواختى ياسقالتى يادمى أتفوه بنت لسه ماكملتش العشرين سنه . ورده لسه مفتحه جديد قدامها الشباب اللى

---

(١) لو كنت حليوه ، ص٨.
(٢) الدلوعة ، ص ٥٥.

يشرحو القلب أشكال وألوان يتمنوا يشموا ريحتها تقوم ترمرم وتعفش وتحدف نفسها في صفيحة زباله زيي انا وليه وبمناسبة ايه علشان ايه . بتطربها قوى نغمات كحتى، لا وخاطفها حضرتي من هناك ولحد هنا وجاى جرى قال يعنى الواد حلنجي ياخي جاتنى نيله والله لولا ان اصداغى واجعانى لكنت رقعت روحى بالصرمه القديمة .. إذا كان ولابد من النسوان فلازم العجايز[1] .

أما فى المسرحية الفرنسية ميكيت وأمها فلا نجد هذه الملاحاة بينما تعترف ميكيت للمركيز بحبها لاوريان ، فيبارك هذا الحب .

٢ - - استخدام اللهجات الخاصة كوسيلة من وسائل الاضحاك.

وهى لهجات البيئة الأجنبية التى تعيش فى مصر مثل اللهجة التركية على لسان «يلدز» فى « لو كنت حليوه » وعلى لسان التركى « كشك » فى حكم قراقوش يقول كشك مخاطبا « بندق» :

كشك : تنبل حبة نحاس خلقة نسناس دماغ فاشوش معدوم تمييز مشابها معيز.

بندق : أبوس رجلك اتكلم كلمه واحده.

كشك : سوس كلمة قول ايه خرسيس كلم قول ايه خباص كلم قول ايه كداب.

بندق : والله العظيم تصدق يايه حضرتك تصدق بربنا تصدق بالنبى تصدق

---

(١) الشايب لما يدلع ، ص ٦٦ .

بالعفاريت الزرق رجلى انبرت لسانى حصل فيه التهاب ياكشك أغا من المناهده وياهم على الأجره أنت ياجدع انت ياجراد انت ياواد ياجراد[1].

كما يتحدث الشامي فى « لو كنت حليوه » اللهجة الشامية .

٤ - إطلاق الأسماء الهزلية على شخصياته لإثارة الضحك :

كان الضحك من تلك الأسماء إنما يحدث بسبب معناها الهزلى وفقاً للوضع اللغوى مثل إطلاق اسم كناريا على الممثلة فى مسرحية « الدلوعة » و « سفرجل » وهما صديقان لـ « أنور أفندى » ، يسخر نسيم وزوجته أنيسه من الاسمين:

انيسه : الست كناريا عاشت الاسامى.

نسيم : الست كناريا باسمع بيها كتير أيوه لكن عند بتوع العصافير

كناريا: عصافير ايه ياسيدنا الأفندى.

فكريه : الممثلة المشهورة الست كناريا بتاعة السيتما .

نسيم : وحضرتكم بقى جايين عند أنور أفندى بتعملوا سيما.

فكريه : كانوا فايتين من هنا دخلوا يزوروه هى وصديقها الأستاذ سفرجل.

نسيم : الأستاذ مين

انيسه : بتقولك سفرجل.

فكريه : طبعاً لازم تسمعوا عنه .

---

(١) حكم قراقوش ، ص ٩.

انيسه : مانسمعش ازاى داحنا عاملين منه مربى[1].

كما أطلق محمد تيمور اسم عبد الستار فى مسرحية « عبد الستار أفندى » لتناقضه مع صفته الستر مماثير الضحك.

يوضح أحد النقاد المعاصرين لمحمد تيمور التناقض بين الاسم والشخصية :

« عبد الستار أفندى ليس شخصاً مستوراً أو محترماً على الاطلاق، بل هو مفضوح فى كل تصرفاته وغير مثير للاحترام لدرجة تستفز الجمهور نفسه وتجعله على وشك أن يتدخل فى الاحداث لتلقينه درساً فى احترام الذات، يقوم الكاتب فى عبد الستار أفندى بتعرية سلبيات الطبقة الوسطى » [2].

كما أطلق اسم هانم على الخادمة للتناقض بين الاسم ويعنى بالتركية السيدة مع وضعها الطبقى كخادمة فى المسرحية نفسها، كما يثير اسم « طعمه » فى مسرحية الدلوعة الضحك لتناقضه مع دمامتها، كما اطلق اسم « بطاطه » فى الشايب لما يدلع كناية عن الحلاوة ويسخر ادريس من هذا الاسم.

ادريس : بطاطه دى بهدومها زينا ولا مقشرة زى اللى فى عربيات اليد مشوية [3].

وأطلق اسم « أبو الركب » على الباشا فى المسرحية نفسها لكثرة انتقاله من مكان إلى آخر بحثاً عن النساء ومغازلتهن وتسخر حميده من اسمه قائله « الركب امات زمبلك » الصبح فى مصر والظهر فى كفر حنس والعصر فى محطة بنس [4].

كما أطلق على المحامى الأكول اسم « صنيبر » ، فهو يأكل مال موكله وطعامه

---

(١) الدلوعة ، ص ٥٦.

(٢) د. نبيل راغب: نفسه ، ص ٩٢.

(٣) الشايب لمايدلع ، ص ٢٥.

(٤) نفسه ، ص ٢٨.

ويطلق عليه الباشا « صنبير الخشاف ، صنبير البسبوسه » واسم « عبد الحفيظ فتح الباب» أبو الديوك في « لوكنت حليوه » لأن جده كان لصاً للديوك ولذلك لقب بأبى الديوك وادريس كناية عن بيئة النوبية ، كما أطلق اسم شحاته في « لوكنت حليوه» على باشكاتب الدائرة للتشابه بين اسمه وفقره ، واسم فريد ابن ناظر للوقف للدلالة على صفة التدليل والغرور فهو فريد الذى يشعر بفرديته ، واسم فتكات على الشخصية الرئيسية في الجنيه المصرى.. لأنها بذكائها تستطيع الاحتيال على ياقوت.

أما المحب في « الشايب لما يدلع » فهو كعب الغزال وفي « عبد الستار أفندى» هو بليغ للدلالة على الجمال والبلاغة كمااستمد بعض الاسماء من البيئة الشعبية مثل حميدة البلانة وفاسوخه..

كماأطلق اسماء للدلالة على الجنسية فأطلق بديع ونجيب اسم « يلدز » في «لو كنت حليوه » ومراد أغا وفتكات و نسمات وچاكوش للدلالة على الجنسية التركية واسم چورجى في « لو كنت حليوه » للدلالة على الجنسية الشامية .

وفى حكم قراقوش أطلق بديع والريحاني اسم « بندق » على الشخصية الرئيسية للدلالة على حلم الفقير بالثراء ورمزه البندق، اذ تمنت الأم وهى حبلى أن تأكل البندق فأطلقت عليه هذا الاسم ، ويسخر بندق من اسمه قائلاً :

بندق : ماتحمقش ازاى يانعمان ياخويا انا راجل دوغرى سألتنى حضرتك

(١) لوكنت حليوه ، ص ٨.

عن اسمي مقعدتش أفكر ساعه إذا كنت جوز هند والا عين جمل قلتلك بندق عدل[1].

أما اللصوص فقد أطلق عليهم اسماء تدل على القوة وضخامة الجسم مثل عجلان والفحل، كماأطلق على صبي المقهى اسم « وطواط » لأنه ينتقل من مكان لآخر في المقهى مثل « الوطواط » ، كماأطلق على المحبوبة اسم شمس فهي مضيئة وحارقة للمحبوب كالشمس:

شمس : اسمع أنا الأميره شمس.

بندق وأنا محروق بلهاليبك [2].

وأطلق اللصوص في المسرحية نفسها على رجل الشرطة اسم « أبو شبت» وعلى القاضي « أبو طبق » لأنه يزن العدل بالطبق بدلاً من الميزان وعلى وزير الحربية شاكوش، وعلى الملك « قراقوش » كناية عن الظلم كما أطلق عليه لقب « أبو طشت » نظراً لغفلته.

الأمثال والتعبيرات الشعبية :

«ومن المؤثرات الشعبية التي تركت بصماتها الواضحة على الحوار أيضاً الأمثال الشعبية التي يتوسل بها الحوار في كثير من هذه المسرحيات ، إذا أن الشخصية كثيراً ماتستخدم الأمثال الشعبية في حوارها، لتستشهد بها على وجهة نظرها، ولاسيما الشخصية ذات الخصائص والملامح الشعبية وذلك ليثبتوا أصالتها وانتماءها إلى البيئة المحلية فتصبح الأمثال وسيلة من وسائل تحديد أبعاد الشخصية المسرحية» [3].

مثال ذلك استخدام الخادمة « زبيبه » الأمثال في مسرحية « الدلوعة » للدلالة

---

(١) حكم قراقوش ، ص ١٨ .

(٢) نفسه ، ص ١٧ .

(٣) د. فائق مصطفى أحمد : نفسه ، ص ٤٣٨ .

على بيئتها مثل « اللى مايبص من خرم الغربال يبقى أعمى ، يامقابل الخسيس قله ان كان حبيبك عسل ماتلحسوس كله » و « اللى تحبه من القلب ماتدقلوش على ذنب، و « اللى ماتصبحه وتمسيه ماتعرفش ايش جري فيه »وفي حكم قراقوش « اللى ايده في الميه مش زى اللى ايده في النار» و « الصبر مفتاح الفرج ».

كما مصربديع ونجيب في الجنيه المصرى الأمثال الفرنسية التى توضح جدلية المال والقناعة، والمال والشرف ففى النص الفرنسي « الفقر ليس برذيله» و « البطالة مصدر لجميع الرذائل » و « المال لايصنع السعادة [1] بمصرها إلى « القناعة كنز لايفنى » « الشرف ولا المال » و « زينة النساء الذهب وزينة الرجال الأدب »[2].

كما أطلق بديع ونجيب التعبيرات الشعبية على لسان شخصياته فعندما تصف « فتكات » في الجنيه المصرى ضعفها تقول « مكسورة الجناح » وعندما تصف «كاملة» في « الشايب لما يدلع » ابنتها بصغر السن « ماطلعتش من البيضه » كما تصف فاسوخة علاقة الأم بابنتها « هو الضفر مايطلعش من اللحم » وتصف «بطاطا» في المسرحية نفسهاكعب الغزال بأنه « أبو عين زايغه ».

ويستخدم عبد الجليل الفلاح في المسرحية نفسها تعبير « فضلة خيرك » كناية عن كثرة الخير، كماتقول كاملة « وشه في الأرض » كناية عن الخجل » « ياندامتى» على لسان زبيبه « في الدلوعة » كناية عن الندم » « عليها اسياد» في « عبد الستار أفندى » كناية عن علاقتها بالجن، الحيطان لهاودان – آدى الجمل وآدى الجمال – نهار أسود » في حكم قراقوش.

---

(١) مارسيل بانيول: ، ص ٣٧.
(٢) الجنيه المصرى ، ص ٣١.

القفشه :

تعد القفشة من أهم بواعث الضحك وأكثر أنواع الفكاهة شيوعاً فى التراث الشعبى، ولذلك استخدمها الممصرون فى تمصيرهم:

اعتمد الحوار بين حميدة البلانة الشخصية الشعبية والمحامى صنيبر فى «الشايب لما يدلع » على القفشة :

حميده : راجع أمته من السفر ادلعدى موكلك .

صنيبر : موكلك انتى انا باكل من بيتنا.

حميده : كداب من بيت المشبوهين.. ومهربين الحشيش .

صنيبر : حشيش وانتى مابتكليش من بيت المخاطيب والعرايس فلانه دخلتها بكره تعالى نقرشيهاياحميده يابلانه.

حميده : انقرشها بالورد والحنة .. [1].

كما نجد القفشة على لسان بندق فى حكم قراقوش.

كشك : إذا كان كلم كشك أغا معظم موش لازم كلم بندق معفن،

بندق : معفن ولاطاظه موش الموضوع [2].

استخدام كلمات لإبعـــاد الجـــن والحســـد : تستخدم زبيبه كلمة اشتاتا كما تردد « بسم الله الرحمـن الرحيم » لابعـــاد الجـــن[3] فى الدلوعـــة كما تقول

---

(١) الشايب لما يدلع ، ص ٢٨.
(٢) حكم قراقوش ، ص ٨.
(٣) الدلوعة ، ص ١٤.

نفوسه فى «عبد الستار أفندى» خمسه وخميسه، محسب بالنبى لابعاد الحسد عن ابنها [1].

استخدام بعض الكلمات الأجنبية للدلالة علي تقليد المصرية للأجنبيات:

عندما تصبح كاملة فى الشايب لما يدلع، ممثلة فهى تقلد الغربيات وتستخدم كلمات انجليزية وفرنسية مثل هالو بوى – كومان سافان– بردون – المانيكور – المودستة – دارلنج – ميل نوف سان كار انت نوف، تنس Tenis، Cocotte – انترناشيونال.

بينما انفرد عباس علام باضافة سمة أخرى وهى استخدام الأغانى التى تعترض سير الحدث، فيدور حوار غنائى بين سهام وسماحه والجوقه فى مسرح «النوفوتيه» يقدمون به شخصية الطبيب الجراح «سماح».

سماحه : من فضلك

خدلك كاس

بين الناس

وأقعد عندنا.

الجوقه : اشرب هنا

اشرب هنا

سماحه : حكيم كبير

جراح شهير

حكيم معتبر

---

(١) انظر عبد الستار أفندى، ص ١٨.

الجوقه : خدلك شربه

خدلك شربه

سماحه : دوا ياأ لرمشك

أكلك تحت اسنانى

سهام : كل بعضك ..!

سماحه: طب اسمك !؟

صلوچه ؟

زليخه ؟

جلشن ؟

ماتردى على

يانور عينى

جنسك ايه ؟

مصرية .

تركية

سورية

يهودية

عرفت الأخت انترناشيونال كده برده[1].

---

(١) عباس علام : نفسه ، ص ٣ .

ثانياً : تمصير الأوبريت والأوبرا:

ظواهر مشتركة في تمصير أوبريت [١] « المدينة المسحورة » تمصير محمد عبد القدوس وأوبريت « على بابا والأربعين حرامي » لتوفيق الحكيم وكتب الحكيم أزجالها ثم أعاد بديع خيرى كتابة الأزجال [٢] .

أ - تمصير صورة المرأة والرجل والجدل بينهما :

استمد محمد عبد القدوس في « المدينة المسحورة » الملاحاة الشعبية من حكاية معروف الاسكافى فى الليالى ، فـ « فطومة » زوجة معروف تدعى فى الليالى «فاطمة العرة » وكانت حمقاء ، شرسه الخلق ، مجردة من الذوق السليم والادب، كثيرة الايذاء لزوجها، فتوجه إلى الملاماة تارة ، وتضربه تارةأخرى [٣] . وهى فى المسرحية توجه إليه الملاحاة « الردح » قائلة :

---

(١) الأوبريت Operetta المسرحية الغنائية القصيرة ، وهى مسرحية موسيقية خفيفة تشتمل عادة على حبكة عاطفية نهايتها سعيدة، كما تحتوى على مواقف من الحوار والرقص التعبيرى أو الاستعراضى، وأظهر مثال لهذا النوع من الاوبريتات التى ألف موسيقاها چوهان شتراوس Jo-hann Strauss النمساوى (١٨٢٥ -١٨٩٩)وتلك التى ألفها فرانس تيهار FranzTehar المجرى (١٨٧٠ - ١٩٤٨) وأشهر اوبريت له « الأرملة الطروب Die Lustige Witwe (١٩٠٥) التى عربها الشاعر المصرى عبد الرحمن الخميسى منذ سنوات مضت .
مجدى وهبه ، كامل المهندس : نفسه ، ص ٤١ .

(٢) استشهدت فى بحثى بازجال بديع خيرى لأنه أكثر تفهماً للشخصيات والأحداث المسرحية من ازجال توفيق الحكيم .

٣) انظر ألف ليلة وليلة ، معروف الاسكافى، كتبه حسن جوهر ومحمد أحمد برانق، أمين أحمد العطار، دار المعارف، ص ١١٩ .

فطومه : بقى تملى وخمان ياكلب العتيقه.. قوم قز ده شيء يقطع الرزق

معروف : أشهد أن لا اله إلا الله محمداً رسول الله خير اللهم اجعله خير هيو هيه هيه هو انتى والله تمام زى الكابوس يافطومه

فطومه : كابوس . كابوس لما يكبس عليك ياخد أجلك، راجل دون ماتختشيش ده بدال ياراجل ماتفرح بى ساعة ماتشوفنى وتقابلنى مقابلة الرجالة لنسوانهم اللى روحهم فيهم[1].

ويهرب معروف من زوجته فى المسرحية المصرية والفرنسية ، لكن الممصر أضاف الهرب من الظروف السياسية والمحن والفقر وظلم الحاكم إلى الهرب من الزوجة.

معروف : المصايب والمحن من كل ناحية .. الفقر وقلب الزمان وظلم الحاكم كل ده مش كفايه وفوقهم كمان بوز الغراب جلابة المصايب فطومه [2].

وتلوم زبيدة زوجها قاسم فى على بابا والاربعين حرامى وتندب حظها:

زبيده : اخص عليك راجل من دون الرجاله .. شح وبخل ومش طايقه لحد كده إخيه.. الحق على يقطعنى اللى اتجوزتك .. اتغشيت فيك .. ولكن الله يرحمها بقى امى هى اللى غصبت على وقالت اتجوزيه يابنتى دا راجل داهيان عدمان وصحته تلفانه واللى زى ده مايعيشى كتير[3].

---

(١) محمد عبد القدوس : المدينة المسحورة ، مخطوطة فى مركز المسرح ، بدون تاريخ، ص ٥.
(٢) نفسه ، ص ١٩.
(٣) توفيق الحكيم : اوبريت على بابا ، تحقيق وتقديم فؤاد دوارة، المركز القومى للمسرح ، أزجال بديع خيرى، ١٩٨٣ ، سلسلة رقم ١ ، ص ٣٨.

وقد استبعد الحكيم بعض التفاصيل المتعلقة بشخصية زبيدة كما استبعد زواجها من « على بابا » فهى عند « فانلو » امرأة متقلبة فعندما علمت بموت زوجها وبأن ابن خالتها أصبح ثرياً، تحاول أن تستميله وتذكره بذكريات الطفولة الجميلة حتى تتزوجه ثم يلومها قاسم –عندما يتضح أنه لم يمت بل اختطفه اللصوص– لسلوكها السيء ويذكرها بخيانتها فتعود إليه ، وفى مسرحية الحكيم تحاول أن تستميل « على بابا » ولكن بتلميحات غير واضحة [١] وبحياء وذكاء المرأة المصرية .

ولاتنتظر زبيده فى مسرحية « فانلو » سوى يوم واحد لكى تتزوج بعلى بابا وتقول له أننى أبكى قاسماً خمس وعشرين ساعة وأعتقد أننى بذلك احترمت التقاليد (فصل٣، مشهد ٣) هذه التقاليد أكثر تشدداً عند الحكيم إذ تلتزم بالحداد لمدة ثلاثة أشهر [٢] .

صلاح الدين: ياصباح القشطه والفل والياسمين يعوز بدر الدجى فى سماه كلنا بالروح والجسم فداه إيه :

مرجانه (بحياء) عايزه قدح عدس [٣] .

ويحلم معروف بالنساء الجميلات موضحاً معايير الجمال عند المصرى :

«معروف : مطهمش الكلام ده يصح مع المتمتعين بالعرايس الفللى اللى أجسامهم متختخه ، ياسيدى ياسيدى على البنات اللى زى النجف.. الأصلى اللى شفتهم فى

---

(1) El said Atia Abul Naga : op. cit.,p.262.
(2) Ibid: p, 263

(٣) على بابا ، ص ٧٥.

المنام، جمال ودلال ورشاقة، وعيون زى عيون البقر ورجليهم ياوعدى عليهم وعلى سيقانهم المدملجة وشعورهم زى شعور الخيل لماتتهادي » [1].

ب – ابداع بعض الشخصيات والإشارات والأغاني التي تهدف إلي تمجيد المصري وترمز إلي سعد زغلول :

أبدع توفيق الحكيم شخصية القرداتى مستمداً إياها من البيئة الشعبية ، فعندما يقبض اللصوص على قاسم يعفون عنه على شريطة أن يذيعوا نبأ موته، ويتنكر قاسم فى زى لص ويدق الوشم على وجهه ، وقد اطلق عليه اللص « زريق » اسم « ميمون» وطلب منه أن يرقص كالقرد ويقوم زريق بدور « القرداتى»:

زريق : ياالله شد وسطك ياميمون (يطبل له) تعرف ترقص عجمى والا شركسى والابغدادى.

ثم يقول : وأصولجى فى اللى بلى باه   دوم تك وتك دوم

خليك ع الواحدة ياميمون   انت ارقص وانا اقولك بم

ترقص على آخر مايكون   م الحاتا باتا والتربيتى

والنط الأصلى العفاريتى   اللى بـاه اللى بى[2].

كما أبدع توفيق الحكيم حوار على بابا مع حماره، ويعقد مقارنة بينه وبين حماره لمعرفة أيهما أسعد، مستخدماً الفكاهة اللفظية التى « تعتمد على المقابلة الفكرية

---

(١) المدينة المسحور ، ص ٤.

(٢) توفيق الحكيم : نفسه ، ص ٩٢.

بين « العزال » أى مغادرة المنزل والطرد منه و « العزّال » من الدنيا كلها أى الموت، ثم الملاحظة الثاقبة التى التقطت وجه الشبه بين حاجة كل من « العزالين » إلى حبل وكذلك المقابلة اللفظية بين قبض « الفلوس » وقبض « الأرواح » ، تعتمد فى أساسها على التجريد الفكرى ومثل هذه المقابلات الفكرية من أهم خصائص حوار الحكيم المعروفة بحيث يمكن الزعم أن بعض مشاهد المسرحية تمثل من هذه الناحية مرحلة متقدمة فى فن توفيق الحكيم قريبة الشبه بما عرفناه بعد ذلك فى كوميدياته اللاحقة المنشورة» [١].

يقول : حاه .. يس .. هش .. هش يامبروك ياحمارى .. سبحان من جعلك أسعد منى. لكن ماهو الحق على .. دنيا مكشره لى . ومبوزه، أقعد فيها ليه حد ضربنى على إيدى وقال لى عيش .. دنيا مضلمه مش عجبانى أعزل .. (يتناول الحبل من فوق ظهر الحمار) وأدينى معزل .. ويبقى متين جحش اللى مايشنق نفسه النهارده .. آه .. (يعلق الحبل فى غصن الشجرة الضخمة) ابقى أخوك يامبروك (ينظر للحمار) إن ماموتش نفسى بعد خمس دقايق وآدى الحبل (يربط الطرف الآخر فى عنقه) كل عزال لابد له من حبل حتى العزال من الدنيا ..

كما يخاطب عزرائيل « وانت ياعزرائيل شهلنى بالعجل ماتعذبنيش انت راخر أنا مش طالب قبض فلوس أنا طالب قبض روحى [٢].

كما مصر شخصية بائع الحلوى فى « المدينة المسحورة » فعندما تطلب زوجته منه كنافة بعسل النحل لتتوحم عليها، لايستطيع معروف أن يشتريها لفقره الشديد، فينادى صديقه أحمد الحلوانى الذى يعطيه كنافة ولكن بالعسل الأسود فترفضها زوجته ، وقد أضاف دعوة أحمد الحلوانى المارة لشراء بضاعته فينادى عليهاويصفها بأجمل الصفات، فرائحتها يفوح منها المسك وتشفى الروح والجسد وحلاوة طعمها أمر طبيعى لأنها من صنع صبايا وادى النيل يقول :

---

(١) فؤاد دوارة : مقدمة على بابا، ص ٢٢.
(٢) على بابا ، ص ٤٥.

أنـــــا الحلوانـــى .. دى حلواتى ذوق سلطانـــى

من ذاقها لم ينسانى .. المسك يفوح دى ترد الروح

بالعسل النحل والقشطه

معروف : أدى غرضك يافطومه .. ياعم أحمد

أحمـــد : دى حلاوتى دوا للروح والجنـــــه

على الناس ياناس من سته لسته

يامين يقول ياحمـــد هـــات حته

المسك يفوح دى ترد الـــروح

بالعســل النحـــل والقشطـــه

معروف : ياعم أحمد ياحلوانى

أحمـــد : دى عجين صبايا وادى النيل بزبيب وفستق فى نص الليل

المسك يفوح دى ترد الروح

بالعســـل النحـــل والقشطـــه (١).

جعل محمد عبد القدوس القاضى ظالماً بينما نجده فى الحكاية قاضياً عادلاً وذلك حتى تتفق شخصيته مع ظروف مصر وقتئذ حيث ظلم الحكام والقضاة ، فالقاضى فى الحكاية الشعبية .. « كان من أهل البر والخير فقال خذ ربع الدينار هذا واضع به كنافه بعسل النحل لها واغفر لها زلتها (٢) .. « أرى الصلح خير» .(٣)

---

(١) المدينة المسحورة ص ٦،٧ .
(٢) تنطق الزاى ذالاً فى العامية المصرية.
(٣) الف ليلة وليلة ، نفسه، ص ١٢٣ .

يتخفى أحد الرجال فى شخصية القاضى ويرتدى ملابسه تحقيقاً لرغبة ، فطومة، ويحكم على معروف بالسجن فى مقابل أن تعطيه عشرين ريالاً، فتدعى فطومة أن زوجها قام بضربها واهانتها، فيحضر القاضى ليحكم عليه بالسجن بالرغم من شهادة الجيران بافتراء فطومه عليه:

لحــــن

الجيران : مالك يافطومه ياندمتك وندامت معروف مالك ...

فطومـة : ضربنى .. بهدلنى ياخوانى .. موتنى ..

جوقــه : يصح ده يامعروف منك دا انت أمير كده طول عمرك..

معروف : سممتينى على اللقمة الحلوه داهيه تسمك

فطومـة : شاهدين يشتمنى يهينى يادهوتى [1] .

وتغنى الجوقه اغنية الترحيب بالقاضى :

جوقــه : افسحوا المكان للقاضى والاعوان

حامل الميزان بالعدل والآمان

من له ظلامه فليشتكى مولانا القاضى حضر

افسحوا المكان [2].

كما أضاف التفاخر بالجنسية المصرية فتلمح أن علياً فى المدينة المسحورة شاهبندر التجار فى غزة لم يصل إلى هذا المركز إلا لكونه مصرياً، وهو يشير إلى هذا

(1) المدينة المسحورة، ص ٢٢.
(2) نفسه ، ص ١٣.

المعنى فى الوقت الذى ينصح فيه معروف الاسكافى باستخدام عقله والاعتماد على ذكائه فى الوصول إلى أعلى المناصب :

على : المصرى مشهور بذكاه، لازم يستعمله علشان يسود الجهه اللى ينزل فيها[1].

ومن هنا يبدأ فى وضع خطته وهى أيهام الناس بأن صديقه معروف ليس إلا واحداً من أكبر التجار وتنتهى الأوبريت بهذا اللحن مشيراً إلى سعد زغلول :

معروف : معروف من مصر، ومصر اعطت العالم معروف منذ الآن تولى على مصر أكرم العالم أصلا .. أثبت العالم عقلاً .. نحن كلنا رضينا معلنين بقولبنا أن ما اختاره السلطان هو عدل وأمان .. هكذا مليكنا مخلص لأمرنا ربى أبقه لنا وليدم سعدنا آمين[2].

كما ردد الكاتب اسم مصر ونهر النيل تعبيراً عن الشعور بالمصرية فيتمنى معروف أن يشرب من مياه النيل قبل إعدام السلطان له .

ونجد فى أغنيات اللصوص كثيرا من الإشارات والتلميحات بالثورة فى « على بابا » إذ كانت هذه التلميحات السمة الغالبة فى كثير من أزجال بديع فى هذه الفترة كما تدل على وعى اجتماعى واضح:

---

(١) المدينة المسحورة ، نفسه ، ص٢٥.
(٢) نفسه ، ص ٣٩.

الدنــيا دى عشره دومنــــه يسلك فيهـــا الحريــــــف
وابن الأشـــــراف والأمنـــا يحتـــــار ويا الخطيــــف
الايام دى السرقه شطـــارة ولاحـــــد بيتقـــى ربـــه
حيث انها شغل دوبـــــاره اللى تغلــــب به ألعـــب به
اسرق وانصب ع الاغنيـــــا عايشين بخــــلا وكانزين المال
واحنا لــــو اننا حراميــــه لكن أموالهم لينـــا حـــــلال
على قــــــدر مارينا يديهم برضك يطمعـــــوا ويعوزوا كمان
ننزل حتتــك بتتــك فيهـــم أبدان تتسلـــــط على أبـــدان
الدنيا كلهـــا حراميـــــه بس أغلبهـــــم مـــش باينين
ياما أكابــر ياما أغنيـــــا ألعـــــن منا الطـــاق ثمانين
حيليه وعاملين سياسيــــــه ولانابيهم دنــيا ولاديــــــن [١]

كما يشير اللصوص فى أغنية ثانية أن الحكام هم اللصوص:

عمركش أنت سمعت بمنصـــر ان وقعت فى إيديه بنى آدمــــين
تبقى دماغتهم بيض ع المكسـر وبطونهم بطيخ ع السكـــــين
آهو دول احنا يكفيك السـو شوف السحنه تلاقيها بعــــــو
حراميه نور مابنتكســــرش ونمــاردة من الطبقــة الأولـــى
الرحمة سيرتها ماتخطـــــرش على بالنا وفاهمين القولـــــه[٢]

(١) على بابا، ازجال بديع خيرى، ص ٢٢.
(٢) نفسه ، ص ٥١.

كما أبدع توفيق الحكيم مشهد الزفاف- زفاف على بابا من مرجانه -، وما يصحب الزفاف من عادات شعبية مثل قذف العروسين بالملح درءا للحسد ، وترديد عدد خمسة لأن الاعتقاد أن العدد خمسة يمنع الحسد فيقولون خمسة وخميسه .

لحـــــــن

خمستين وخميسه من عين الحسا د	رشو ملحها فى الزفـــــــــــه
أيها برنسيسه إيش تكـــــون ياولاد	جنب عروستنا الخفـــــــــــه
بدى العيون الســـــــــــــود	كام غـــــزال شكاهــــــم
دى وصفتك ياخـــــــــــــدود	وردتـــين بنداهـــــــــم
فى الحقيقــــــة نهـــــــــود	الغصبـــــون حسداهـــــم
شويـــــــــش شويـــــــــش	هيــــــه وعريســــــــها
دى أنســـــــته الليلــــه وآنسهـــا	يابختها كلـــــنا ملبسهـــــا

ياخمستين وخميسه

قــادر يسعدهـــــــــم ويزيدهـم	من أنعامــــه قولـــــوا آمين
زفـــوا العروســــــــه على العريس	وادعـــــوا الليله دى بالقبول
خلوهـــــــــا تتمخطــــــر وتميس	والفـــكر والــبال عنها يزول
قولـــــوا النهــارده يـــــوم الخميس	من عين حاســـــد ولاعزول

زفوا العروسه .. الخ الخ

---

(١) على بابا ، ص ١١٣، ١١٤.

جـ- حذف بعض المشاهد لاعتبارات دينية واجتماعية وفنية :

حذف الحكيم فى اوبريت « على بابا» المشهد ١٤ من الفصل الثالث لاعتبارات دينية حيث وضع « فانلو» مشهداً يسمع فيه صوت المؤذن فإذا باللصوص ينحنون على الأرض فيما يشبه الصلاة وهم يرددون الله أكبر محمد رسول الله واللوحة تحوى على سخرية من الإسلام لايمكن أن ترد فى مسرحية لكاتب مسلم(١).

كما حذف السخرية من القاضى إذ نجد القاضى Maboul فى اللوحة الثالثة يحيط به جنود مسلحون، إلا أنه يخشى القبض على اللصوص ويتسم بالجبن، وتوفيق الحكيم كرجل قانون لايحب السخرية من القضاء(٢)، ويصدر القاضى فى « على بابا» حكمـاً عـادلاً على « على بابا» وهو إمـا دفع أجـرة المنزل لقـاسم أو بيع الأثاث والطرد(٣).

كما حذف المشاهد لاعتبارات فنية إذ لم يحتفظ بالمشاهد واللوحات الفرنسية بل اقتصر على تقسيم المسرحية إلى فصول فقط لأنه وجد من الأسهل تقسيمها إلى فصول، وتضم مسرحيته ستة فصول يطابق الفصل الأول والثانى اللوحتين الأولى والثانية من أوبراكوميك فانلو وقد حذف اللوحة الثالثة ويقابل الفصل الثالث والرابع والخامس اللوحـات الرابعـة والخـامسـة والسادسـة فى النص الأصلى ويضم الفصل السادس اللوحتين السابعة والثامنة(٤).

كما حذف زواج زبيدة من على بابا ومغازلتها له فالمرأة المصرية تتسم بالحياء والإخلاص .

---

(١) انظر : El Said Atia Abul Naga: op. cit, p. 263.
(٢) Ibid : p. 262.
(٣) على بابا ، ص ٤٩.
(٤) El Said Atia Abul Naga: op.cit, p. 262.

د - تمصير الأغاني :

لو قارنا اللحن الذى يغنيه « على بابا » فى المشهد الخامس من الفصل الثالث من مسرحية « فانلو » لأدركنا الفارق بينه وبين أغانى الحكيم المصرية، يقول على بابا فى المسرحية الفرنسية :

فاطمة حبيبتى   أحب عينيك لازوردتين

احب جبينـــك   تعالى اتبعينى إلى الخيمة

هناك هناك - هناك   أعــــزف ربابتى [١].

وبالرغم من معرفة « فانلو » أنها مسرحية شرقية إلا أنه مازال يخاطب امرأة أجنبية ذات عينين لازورتين، أما أغانى بديع خيرى وإن كانت أقل عدداً فهى تتجاوب مع مصرية الشخصيات كما تقوم بدور مهم فى بنية الأوبريت فتمهد للأحداث وتصور الصراع .

هـ - إضافة الأمثال والتعبيرات الشعبية :

أضاف محمد عبد القدوس التعبيرات الشعبية مثل « جلابة المصائب » و« سلطان زمانى» « اسيبكم بالعافية » والدعاء الشعبى ربنا يعدلها لك يابن الحلال - كما أضاف الحكيم « رحت فى شربة مية كناية عن الفشل، نقرى فى سورة عبس كناية عن الملل من التكرار - قاعده على نار - أفهمها وهى طايره والأمثال الشعبية مثل « مالقاش فى الورد عيب قال دا أحمر الخدين »

---

(١) Said Atia Abul Naga: p. 262.

و - الالتزام ببعض مشاهد من الأوبريت الفرنسي:

جعل محمد عبد القدوس « معروف » يرحل بحراً ملتزماً بالنص الفرنسى بينما ينقله الجنى فى الحكاية الشعبية إلى مدينة خيطان حيث تتحطم السفينة وبينما تلقى به الأمواج على شاطىء خيطان فى المسرحية الفرنسية وتلقى به على شاطىء غزة فى المسرحية المصرية، وهو هنا يشبه السندباد الذى يعتلى السفينة ويتعرض للمخاطر وعندما تغرق السفينة يتشبث الاسكافى بلوح خشبى يحوله إلى زورق نجاة مثلمافعل سندباد من قبله [1] ويرجو معروف البحر ألا يقسو عليه :

جوقـه : ان شاء اللـه ان شاء الـله ان شاء اللــــه

تــــروح وتيجى بالســـــلامه ان شاء اللــــه

معروف: يابحر لاتقسى علينا .. وهات ايدك فى ايديـنا

ياريس خلى قلوعك .. ياريح هـاوديـنــــــــا

جوقـه : ان شاء اللـــــــه ان شاء الـــلـه .. الخ

معروف: ياحوت البحر ياقاسى .. مانخـــاف منك ورينا

مادام العقل فى راسى.. ما الحيله تهدمت فيـنا

ان شاء الله [2].

وعندما يفر معروف خوفاً من السلطان فهو يفر وحده مثل الحكاية الشعبية ، بينما يفر هرباً فى المسرحية الفرنسية بصحبة الأميرة زوجته ابنة السلطان التى تزوجها بعد سفره وهربه ، وتقرر الأميرة بشجاعة وجسارة أن تضحى بنعيم القصر، لتنعم بالحرية فى رحاب الطبيعة السخية وتقاسم زوجها الاسكافى حياته المقبلة بحلوها ومرها[3].

(١) انظر د. هيام أبو الحسين ، ص ١٨١.
(٢) معروف الاسكافى، ص ١٥.
(٣) د. هيام أبو الحسين، ص ١٨١.

اوبريت شهرزاد

شهر زاد فى المسرحية الفرنسية ليست شهر زاد التى عرفناها فى الليالى ، فمنذ خرجت من إطار الليالى إلى الغرب حتى عادت منه إلى الشرق ثانية، وقد تغيرت كثيراً فى أثناء الرحلة التى بلغت قرابة سبعة قرون، فتحول فيها الكثير من سماتها الشرقية وعروبتها ليلتقى بها مفكرونا فى بدايات هذا القرن إذ كانت خطوط الفكر العربى حينئذ تتشكل حين كان كتابنا ومثقفونا يدخلون دائرة المحاق حيث الحيرة والتردد والمحاكاة .

ارتدت شهرزاد ثياباً جديدة وأفكاراً أجنبية واردة عليها وحياة غربية وعاشت حضارة كانت نتاج فكر اوروبا وتطوراتها التاريخية عادت شهر زاد إلى الشرق ولكنها ليست شهر زاد الأصل لافى ملابسها أو افكارها أو لسانها أو طبيعتها الإسلامية، ليست هذه شهر زاد وإن كان الاسم هو الاسم والرسم هو الرسم.

لم تكن شهر زاد عند الكتاب الغربيين توصف بغير جمالها الفاتن وبغير جنسها المثير وهو ما نلمسه جلياً وفى إصرار غريب بين سطور «جالان» على وجه الخصوص والترجمة التى اعتمد عليها كل من كتب عن شهر زاد من الغربيين وكانت شهر زاد وراء الرومانسية . فحملت كل ملامح التيار الرومانسى بما عرف به من إيثارللحرية وتأكيد لشخصية الفرد، وترك الحبل للمشاعر الانفعالية فالقوة التى كانت لاتخدع هى القلب إلى درجة أن يقول موسيه عام ١٨٤٢ «وعلينا أن نترك العقل والمنطق»[1] .

---

(١) انظر مصطفى عبد الغنى : شهر زاد فى الفكر العربى الحديث، دار الشروق ، ط ١، ١٩٨٥، ص ٢٤-٢٨ .

استلهمها الكتاب العرب [1] في مرحلة التأثر بالرومانسية إذ وجدوا في الرومانسية تخلصاً من الشعور بالقهر منذ الهزيمة العرابية ومصطفى كامل وخسائر الحرب العالمية الأولى.

كان طبيعياً في أثناء هذه الظروف أن يختار عزيز عيد شهر زاد من المسرح الفرنسي ليمصرها ، فالرومانسية تتناسب مع ظروف المصري المقهور وقتئذ كما تتلاءم مع الأوبريت .

تدور المسرحية الممصرة حول الخاتون شهو زاد أميرة التتر وحبها لجندي شجاع في جيشها يستطيع الانتصار على أعداء الوطن إلا أنه يحب فتاة فقيرة ، فتحاول شهر زاد استمالته تارة بمنحه أعلى الرتب العسكرية وتهديده بالقتل تارة أخرى ولكنه يصر على الزواج من محبوبته.

مصرها عزيز عيد تحت عنوان « شهو زاد » وكتب أغانيها بيرم التونسي ولحنها سيد درويش.

أما عن سمات تمصيره لها فهي :

(١) السخرية من الأتراك والإشارة إلي حكم « محمد علي » لمصر :

يسخر عزيز عيد في تمصيره من الجيش المصري بعد جلاء الفرنسيين عن مصر في ١٨٠١ إذ عادت القوات العثمانية والمملوكية إلى حكم البلاد ولكنهم مالبثوا أن عادوا

---

(١) استلهمها عزيز أباظه(١٩٦٩) في مسرحيته شهر يار، وتوفيق الحكيم(١٩٧٤) في شهر زاد، وداود سليمان العبيدي(١٩٧٧ شهر زاد في الليلة الأولى وفي الليلة الثانية بعد الألف، وعلى أحمد باكثير سر شهر زاد كما كتب فاروق سعد (١٩٦٨) عودة شهر زاد ، ورشاد رشدي(١٩٧٦) شهر يار وأحمد سويلم شهر يار، ونعمان عاشور(١٩٨٠) لعبة الزمن وأحمد عثمان (١٩٦١) ثورة في الحريم، ،وأديب مروة (١٩٥١) لعبة شهر زاد.
انظر : مصطفى عبد الغني : نفسه، ص ١٧٠.

إلى أساليبهم التى حكموا بها البلاد قبل مجيء الحملة الفرنسية إلى مصر كاستغلال الشعب وإرهاقه بالمظالم والضرائب هذافى الوقت الذى ايقظت فيه الحملة الفرنسية الشعور القومى عند المصريين فأدركوا أن لاخلاص لهم إلا إذا أخذوا الأمر بين أيديهم وولوا عليهم الحاكم الذى يخلصهم من هذه المآسى واختاروا محمد على الذى قضى على الاوضاع القديمة(١) والذى عمل على التخلص من شراذم الجند غير النظاميين والقضاء على النظام العسكرى العتيق والتخلص من الجنود الاتراك ومن أخلاط الأجناس العثمانية تمهيداً لإنشاء جيش وطنى حديث يعتمد على جنود مصريين ، كما كان الجيش المصرى ينتهج الأساليب الحربية القديمة سواء فى مطالب التسليح أو طرائق القتال، فعمل على تجديده بأحدث الأسلحة وأسس مصنع الأسلحة والبنادق فى ١٨٢٣(٢).

وقد جعل « عزيز عيد » شهو زاد تنادى بضرورة الاعتماد على الجنود المصريين بدلاً من الاتراك والشوام فى مسرحيته إذ اعتمدت على « زعبله » الجندى المصرى فى قيادة جيوشها.

سخر عزيز عيد من الجيش التركى الذى اعتاد الهرب من العدو ويمثله سنجق دار قره آدم أوغلى ، ومر ميدان مخمخ والجندى الشامى «مير مشاه الشامى» .

أبو جريشه : باش سنجق دار قره آدم أوغلى.

قره : أبو جريشه ؟ لعلك مبشر بقدوم الأعداء ياحبذا ياحبذا (يسحب سيفه ويتهويش) سيف فى العلا ، ضربات يمين . ضربات شمال. خازوق فى الوسط ثم انتصار(٣).

---

(١) انظر: د. عبد العظيم رمضان: صراع الطبقات ، ص ٨٢.

(٢) انظر: عبد الرحمن زكى : التاريخ الحربى لعصر محمد على الكبير، دار المعارف بمصر ١٩٥٠، ص ١٥٧، ١٥٨.

(٣) عزيز عيد : شهو زاد، أغانى بيرم التونسى، مخطوطه فى مركز المسرح، ١٩٢١، ص ٩.

ويقترح على شهو زاد الأخشيدية أميرة التتر ضرورة الانسحاب إيثارا للسلامة.

كما يسخر من ميرمشاه ولهجته الشامية إذ يقص قصة جده الخاتون شهوزاد:

ميرمشاه :

هلا بتضلوا معـــــاى هون شويه .. بدى أحكى لكن قصه تاريخـــية

هاالخاتون كان لها جده اكوس منها .. الها عشيق كان بتحبه بقلبهاودينـها

ها الزلمه هو كان مثلها وهى مثلــه .. زلمه قيافه يليق لهاوهى تليق لـــه

وجهـــــه كان منيـــــــح .. نطقـــــه كـان فصيـــــح

فضت من شانــــــــــه اوده.. فى آخـــر الدهليز هيـــــدى

نصـــف اللـــيل بتخش لــــــه .. مابعـــــرف شـــو بتعمـــله

وقت اللـــــى بيسمع بيهـــــا .. يسمـــــع دبه اجريـــــها

اجرتـشـــــــن واجراتـــــن .. واجرتـشـــــــن واجرتـشـــن

هيك خطـــوه خطـــوه خطوه .. هيك خطـــوه خطـوه خطوه

ليلــــــه عم بيستناهـــــــا .. مثل عوايـــــده وياهـــــا

يلقى يا ابو عشـــــر زلمـــــات.. فى ايديهن عشـــــر طبنجات

كان بـــــــده يفتـــــح تمه .. جته رصاصـــــــه بعين امه

يـــابيى (١).

---

(١) شهو زاد : ص١٢٨.

كما يوضح تزايد عدد الرتب ، وقد كانت الرتب قبل الحرب العالمية الأولى تركية فلما كانت سنة ١٩١٥ تغير نظام الرتب فاختفت منها الأسماء التركية [١]. مثال ذلك مير ميدان وتعنى أمير الأمراء [٢].وسنجق دار حامل اللواء[٣]، وباش سنجق دار رئيس حامل اللواء وخاتون تعنى امرأة أو سيدة [٤]، وأوغلى أى حفيد (ابن الابن)، وباش أغا رئيس .

ويدبر الجنود الأتراك المؤامرة لقتل « زعبله » المصرى ، كما كان « زعبله » يكره التركى ويعمل على طرده من بلده وتخليص الجيش المصرى منه لجهلة بأساليب الحرب ولغطرسته ولظلمه للمصرى .

٢ - معالجة قضايا عصره :

ومن أهمها الاحتلال الانجليزى لمصروثورة سعد زغلول ومقاومة المصريين للانجليز، والاشادة بالوطن ودفع المصرى إلى القتال والكفاح من أجل وطنه.

أبدع بيرم التونسى الأغانى التى تتفق مع هذه الفترة من تاريخ مصر، فكتب أغنية للحث على القتال:

---

(١) انظر عبد العظيم محمد رمضان: صراع الطبقات، ص ٨٢.
(٢) نفسه ، ص ٨٣.
(٣) محمد على الانسى: قاموس اللغة العثمانية (الدرارى اللامعات فى منتخبات اللغات)، ص٣٠٠.
(٤) نفسه ، ص ٢٣٢.

الجميع : اليوم يومك ياجنـــود . . ماتجطيش للروح تمـن

يوم المدافع والــبرود . . مالكيش غيره فى الزمن

هيا اظهرى عزم الاسود . . فى وجه اعداء الوطـن

عارعلى الجندى الجمود . . إلا إذا لفه الكفــن [١].

ويقول الجميع فى نهاية المشهد الثانى مشيراً إلى سعد زغلول:

البورى بيندهــك . . اسمع منه صـوت

بيقولك فوت أهلـك . . واستهتر بالمـوت

احيينا سعدا وامتنا شهدا [٢].

وينادى « زعبله » باستخدام الحيل فى الحرب إذ دبر خطة عسكرية يهزم بها اعداءه دون دماء أو موت :

زعبله : أول ماروحنا بالعسكر من هنا . . واخدين معانا أكلنا ويمبـنا

علشان أرضيكى وأرضى ربنا . . ساعة عساكرهم ماشافوا وشنا

لقينـا سنجقهم جـرى . . كمل بقى ياعسكـرى

العسكرى : اتفركشوا زى الغنـم . . اللى انهزم واللى انقطـم

واللى وقـف زى الصنـم . . واللى أكلها ضرب بالصـرم

باينهم عسكر عدم

(١) شهو زاد ، ص ٣.
(٢) نفسه ، ص ١٧.

زعبلة : أول ماشفت المسألـــة . . مارضيتش اضرب قنبـــله

تروح خساره فى الخـلا . . علشان عساكر بالبـــــــلا

لهم دقـون مدلدلـــــه . . وچاكيتات مهلهلـــــــــه

قلت ياواد العمـــــــل . . ولايسعفكش إلا الحيـــــل

اطبخ لهم نسخه صطـل . . جبنا الطاطوره والعســـل

وخليناهم فى الحلـــــل . . وحطيناه الشىء على الجبل

نطوا علينا بالعجـــــل . . واللحس واللهط اشتغـــــل [1].

ويبدأ الصراع بن حب زعبلة وبقائه بجوار محبوبته وبين أهله وإنضمامه للجيش وفراق المحبوبة ، فينضم إلى الجيش قائلاً:

زعبله : أنا اتمنى الساعــــه دى . . القى نفسى فى بـــــلادى

هى أولى بجــــــهادى . . من محياك الجميـــــــل

أنا إن سالت دموعـــــى . . والاّ هبت نار ضلوعـــــى

كل ده أطلب رجوعـــى . . تانى للبر الأصيـــــــل

طول مانهر النيل بيجرى . . انا لا انزل عمــــــــرى

وان حكمتى اى مصـرى . . احكمى على المستحيل [2].

---

(١) شهو زاد ، ص ٨٢، ٨٣.

(٢) نفسه ، ص ١٨٩.

٣ - إضافة الأغاني لتقديم الأميرة الخاتون شهو زاد وللتعريف بزعبلة ولتصوير مشاهد الحب بين زعبله وحورية :

يقدم الجميع التحية لشهو زاد :

الجميع : تحيى الأميره شهو زاد .. ذات العفاف والأبهه

اللى بقت كل البــلاد .. من فوق لتحت تحبها

يابختها

الخاتون : احب اشوفكم على القلعه . . واقفين ثابتــــــين

وفى الميدان زى الولـعه . . رايحين جايــــــين

واللى اشوف قوة سيفــه . . لازم ارقيه على كيفه (١).

ويعرفنا زعبله ، بنفسه قائلا:

انا المصرى كريم العنصريـن .. بنيت المجد بـــــين الأهرمين

وجدودى انشأوا العلم العجيب .. ومجرى النيل فى الوادى الخصيب

لهم فى الدنيا آلاف السنـين .. ويفنى الكون وهما موجوديـــــن

واقول لك على اللى خللانــى.. افوت أهلى وأوطانــــــــــــى

حبيب أوهبت له روحــــى .. لغيره لا أميل تانــــــــــــى (٢).

---

(١) شهو زاد ، ص ٣١.
(٢) نفسه ، ص ٣٣.

أما مشهد الحب بين زعبله وحوريه :

زعبله : ياحيـــــاة الروح .. هل حالك حالـــى

تذكرين الوصـــل .. فى تلك الليالـــى

هل يزور الطيـف .. ميدان القتــــال

أم يحول العمــــر .. من دون الوصـال

فى رضا الاوطـان .. أنا لا اباليــــنى

إنما الاقــــــدام .. من شأن الرجـال

حوريه : سر وعد بالنصر .. من مولى الموالـــى

ياحبيبا ســــار.. فى نيل المعالـــى

الجميع : هيا بنا هيا بنـــا .. نشرب ونرقص كلنا

ونضحكوا ونلعبوا .. ونقوم نودع بعضـنا

زعبله : احنا الشباب من طبعنا.. نفدى الوطن بروحنا [1].

---

(١) شهو زاد ، ص ٢٠٣.

الأوبـــــــرا

أولا : الأوبرا التاريخية : كليوباترا ومارك انطون:

يعرف د مجدى وهبه الأوبرا، المسرحية الغنائية Opera : « هى الشعر المسرحى الذى ينظم بقصد أدائه غناء مصحوباً بالموسيقى الآلية من غير أن يتخلله أى حوار غير ملحن، وقد تسبقها موسيقى يؤديها الأوركسترا دون المغنيين ، والاوبرا من أصل ايطالى، وأغلب مصطلحاتها إلى الآن ايطالية» [1].

مصر الكاتبان « سليم نخله ويونس القاضى » هذه الأوبرا عن الكاتب الفرنسى «جول ماسنيه » ولحنها الشيخ سيد درويش ومحمد عبد الوهاب [2].

كليوباترا عند الغرب وفى المسرح الغربى :

اهتم كتاب الغرب بكليوباترا ، فأول من كتب عنها هو الشاعر اللاتينى هوراس الذى عاش بين عامى ٦٥ ، ٦٨ قبل الميلاد.. وقد عبر هوراس عن ارتياحه لهزيمة « كليوباترا» وهذا يظهر إلى أى مدى كانت روماقلقة من مصر وملكتها، وقد استيقظ الاهتمام بملكة مصر مرة أخرى فى عصر النهضة واستمر إلى عصرنا هذا، فألف عنها خمس عشرة مسرحية فرنسية ومالايقل عن ست مسرحيات انجليزية واربع ايطالية وقد قيل ان شخصية كليوباترا أصبحت عالمية فى الأدب بعد أن تناولها شكسبير [3].

---

(١) مجدى وهبة، كامل المهندس: نفسه ، ص٤٠.

(٢) انظر الفصل الأول من هذه الدراسة ، ص

(٣) انظر محمد حسن عبد الله، كليوباترا فى الادب والتاريخ، المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص ٧.

تأثر كتاب الغرب مثل شكسبير وبرناردشو بما سرده المؤرخ بلوتارخوس الذى اهتم بجانب من حياتها وأخذوا يرددون مارواه عنها وصوروها كما صورها هو كأنها ملكة فاتنة سخرت جسدها فى تحقيق مآربها. كما أنكر برنارد شو أنهاأوتيت قسطاً عالياً من التعليم وصورها مجرد امرأة لعوب بينما يذكر التاريخ أنها تعلمت الكثير من اللغات الأجنبية بالإضافة إلى اللغة المصرية واللهجة المقدونية واللغة اليونانية كانت تعرف لغة الاثيوبيين والعرب والتروجليدتيين فضلاً عن لغات شعوب آسيا الغربية بما فى ذلك السريانية والآرامية [١].

أما عن تصويرها فى صورة امرأة لعوب فهو رأى يبتعد عن الحقيقة ، ويؤكد التاريخ أنها اتسمت بالشجاعة والبسالة فى ميادين السياسة والاقتصاد واستطاعت بدهائها وحسن تدبيرها أن تعيد إلى مصر أمبرطورية عظيمة اشتملت على كل ماكان لأسرة البطالمة من قبل من أملاك ، مضافاً إليها بعض أجزاء من املاك الدولة الرومانية[٢] .فكليوباترا فى التاريخ هى ابنة بطليموس الثانى عشر توفى أبوهابعد أن أوصى أن تتولى هى وأخيها الملك، ونشب الخلاف بينها وبين أخيها الذى أعلن عليها الحرب وتكتل العالم الغربى بجانبه باعتباره الذى يريد الانتقام من تلك الملكة الشرقية، وتصادف مقابلتها بيوليوس قيصر [٣] الذى عمل على إصلاح البين بينهاوبين أخيها بتزويجهما (أى تزويج الأخ من اخته)[٤] و تخلصت كليوباترا من أخيها وعملت على

---

(١) انظر زكى على: كليوباترا ، سيرتها وحكم التاريخ عليها، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ص ٢:١١.

(٢) انظر نفسه ، ص ٦٩.

(٣) انظر : السيد اسماعيل نصار: عظماء الفراعنة ، المكتبة المحمدية بالمنصورة ١٩٢٣ ، ص ٧٧، ٧٨.

(٤) حاول حكام البطالمة أن يتخذوا بعض مظاهر فراعنة مصرحفاظا على سلطاتهم وتفوقهم مثل الزواج بالأخوات والاحتفاظ باسماء الآلهة كما أعلنوا انحدارهم من الآلهة وبالرغم من محاولاتهم هذه إلا أنهم ظلوا فى حدود أصولهم لم يندمجوا مع الوطنيين ولم يتحدثوا لغتهم ولم يجعلوهم يشاركونهم فى الحكم ولم يحملوا اسماء مصرية ، فكليوباترا اسم مقدونى معناه فخرالوطن.

انظر محمد حسن عبد الله ، نفسه، ص ١٩ ، وانظرد. الهام محمد على ذهنى قراءة فى كتاب الرحالة الفرنسيين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ ،ص ٧٤: ٨٤.

قتل أختها ولقبت نفسها بملكة مصر. وتزوجت من يوليوس قيصر أعظم الرومان مماوفر لبلادها الحماية والامان والطمأنينة وانجبت منه طفلاً اسماه السكندريون قيصرون أو قيصر الصغير Caesarion وتم اغتياله فى مارس ٤٤ ق.م .

أما الشق الأخير من حياة كليوباترا ، فيرتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة بطل رومانى آخر هو ماركوس انطونيوس ولطول مدته والطابع الدرامى الرومانسى فى أحداثه قد طغى على سابقة وحظى بنصيب أكبر من الدراسة والتفصيل واهتم به الأدباء وكتاب المسرح.

نقل الكاتب الفرنسى الحادثة التاريخية عن بلوتارخوس وهى التى توضح دعوة انطونيوس لها للمثول بين يديه ليحاكمها فى تهمة تقديمها المساعدة للمؤتمرين على حياة قيصر وقتلهم له وعدم تقديمها المساعدة للذين اقتصوا من هؤلاء القتلة مع أنها تدين له بملكها على مصر، فأرسلت كليوباترا له الهدايا وذهبت إليه فى منظر رائع وفى قمة الحسن والجمال ، ونجحت فى إثارة إعجابه بها، فبدلا من أن يدعوها للمثول بين يديه اضطر أن يرسل اليها لتناول طعام العشاء معه فى القصر حيث اللهو والغناء والخمر والجوارى.

ويظن بعض المؤرخين أن انطونيوس عفا عنها انتظاراً لمساعدتها التى منته بها فى حربه المستقبلة مع الفرس ولكن المؤرخ « أبيان » اتفق مع جميع المؤرخين فى أنه أعجب بذكائها الفذ وجمالها الفتان ولكن لم تطل زيارة كليوباتره لمدينة طرطوس أكثر من أسابيع وعادت إلى الإسكندرية بعد أن حصلت على وعد منه بأن يلحقها إلى الإسكندرية ، وذهب إليها وقضى معهاالشتاء، وعندما علم بهجوم الفرس على للرومان فى غيابه سافر إلى « صـــــــور » بطريق البحر قاصداً إنـقاذ المدينة وتخليصها

من يد الفرس ولماوجد أن كل سوريا قد سقطت فى يد العدو تركها وذهب إلى ايطاليه وعلم بسقوط مدينة بيروسيا وهو فى ميناء بحرية بآسيا الصغرى ثم اتفق على الصلح مع أوكتافيوس وتقسيم العالم الرومانى الجديد بينهما وتزوج من أخته أكتافيا ثم اتجه نظره إلى إخضاع الفرس وطردهم من البلاد التى استولوا عليها فى الشام وآسيا الصغرى وكان لابد أن يسترد محية الرومان بكسب انتصارات باهرة ، وكانت المصاعب المالية سبباً فى عودته إلى كليوباترا وتحالفه معها بعد أن هجرها أكثر من ثلاث سنوات مع زوجته الرومانية الأخرى وتم الإتفاق بينهما على أن تساعده فى مشروعه العظيم وهو حملته الفارسية فى مقابل أن يوهبها بلاداً وتعهدت فى مقابل هذه البلاد أن تضع تحت تصرفه كل ثروة بلادها.

وبناء على ذلك أقطعها الأقاليم الغنية وحقول البلسم حول اليرموك وفينقيا وكويلى وسوريا أو سوريا الخالية المعروفة بسهل البقاع فى فلسطين وقبرص وجزءاً من سيسليشيا أو قيليقيه مما أدى إلى غضب الرومان وردت لمصر املاكها وبعد هزيمة معركة اكتيوم على جانب بحر اليونان ذهبت إلى بلادها ونشرت خبر الانتصار بدلا من الهزيمة واذاعت خبر انتحارها واختبأت فى قبرها حتى تنجو من انتقام أوكتافيوس، فانتحر انطونيوس عندما علم بموتها، وعندما حاصرها أوكتافيوس وغدر بها انتحرت بعد انتحار انطونيوس بمدة طويلة كما يؤكد المؤرخون(١).

سمات التمصير :

١ – اختيار مسرحية تحمل اسم ملكة مصر: اختار سليم نخله ويونس القاضى هذه الأوبرا لتمصيرها، فهى مستمدة من تاريخ مصر، فالشخصية الرئيسية فيها ملكة مصر

---

(١) انظر زكى على: نفسه ، ص١٦، ١٨ وانظر اسماعيل نصار ، ص ٨٦.

وهى تدورحول قصة حب كليوباترا وانطونيوس وهوموضوع يتناسب مع الأوبرا ومع ميل الجمهور إلى مشاهدة اوبرا الحب الرومانسى، ولكن يعيب أحد النقاد محرم كمال على التزام الممصرين بالنص الفرنسى فى تصوير كليوباترا امرأة عاهر وتصوير انطون مستسلماً لملذاته مضحياً ببلده من أجل اهوائه وحبه، يقول :

« حسن جداً أن يدور موضوع أوبرا من الأوبرات حول الحب، فذلك موضوع جميل طالما اتخذه كتاب المسرح وواضعوا الاوبرات مداراً لقصصهم .

أيها السادة ألا يجب أن يكون ذلك الحب الشريف الطاهر الذى يسمو بالنفوس.. فالزمن الذى كان يعتبر فيه المسرح مفسدة للأخلاق قد انتهى .. هى عاهر بكل مافى الكلمة من معانى.. أمامارك انطوان فيجب أن يعتبر نذلاً ورقيعاً ومستهتراً، فذلك الذى تسمح له نفسيته بأن يستسلم لملذاته ليلاً نهاراً ويخرج إلى الطرقات نشوان سكران يمازح العامة ويتبادل معهم النكات وذلك الذى يلطخ يديه بدماء الابرياء رغبة فى إرضاء امرأة عاهر قد باعت حبها لغيره من قبله. أيها الكتاب ابحثوا لكم عن موضوع آخر» (١).

٢ - إبداع الأغانى الوطنية :

عندما تسافر كليوباترا لانطوان تقول مردده اسم مصر:

تركت مصربلادى .. ونيلها الجمـــــيل

تركت مصر وقلبى .. يترك مصر عليل

تركت أهلى ووطنى .. وليس هذا قليـــل

انطونيو هاك فؤادى .. انه نعم الدلــــيل (٢).

---

(١) محرم كمال: كليوباترا أو مارك انطوان على مسرح برنيانيا، الحسان ، السبت ١٢ فبراير ١٩٢٧، عدد ٧٢، ص ٢٢، ٢٣ .

(٢) سليم نخله ويونس القاضى : كليوباترا ومارك انطوان، المسرح، الاثنين١٤ فبراير١٩٢٧، ص ٢٥.

وتقول فى أغنية الختام :

أموت وقلبى جريح .. أموت ونفسى تنوح

وأبعث تحت الضريح .. سلامى وحبى الطريح

لشعبى وتاجى وعرشى الجليل [1].

كما يردد انطون اسم مصر معلناً انتماءه إليها :

انطونيو : اسكتى .. لاتزيد ى شقوتى.. سأنسى مجدي .. سأترك وطنى..

ستكون مصر بلادى..

انت ياروما أغرى لى

ان فى مصر بديلاً

انت يامصر اقبلينى

فى ثرى الحب نزيلا

ياجنودى ودعونى

واصبروا صبرا جميلا [2].

كما يقول : ان مجدى لم يعد فى روما

لكن مصراليوم لى نعم الوطن [3].

---

(١) سليم نخله ويونس القاضى: كليوباترا ومارك انطون ، المسرح،الاثنين ١٤ فبراير ، ١٩٢٧، ص ٢١.

(٢) نفسه ، الاثنين مارس ١٩٢٧، ص ٢٦.

(٣) نفسه ، فى ٢١ فبراير ١٩٢٧، ص ٢٥.

٢ - الالتزام بمعظم مشاهد المسرحية الفرنسية وأحداثها :

التزم الكاتبان المصريان بمعظم الأحداث الفرنسية من حذف مشهد مغادرة انطونيو لمصر إلي روما عندما علم بخبر هزيمته حيث تزوج أوكتافيا أخت اوكتافيوس ثم عاد إلى كليوباترا، فالفصل الأول يدور حول استقباله لكليوباترا وحبه لها أما الثانى فيوضح غضب روما منه وإعلان الحرب عليه كماحذف تدبير كليوباترا لانتحار انطونيو حتى تنال رضا اوكتافيوس إذ أذاعت خبر انتحارها لينتحر انطوان حزناً عليهاويموت بين يديها، كما التزم الممصران بإظهار كليوباترا فى صورة المرأة العاهر، إذ يقبلها انطوان ويعانقها على مرأى من الجوقه، وعندما تنظر إلى انطوان أو انطونيو يصف الكاتب نظراتها بأنها نظرات إغواء، وعندماتتهامس مع انطونيوس فهى ساحرة قاهرة بجمالها الفتان ، وعندماتسترخى فهى تسترخى بين ذراعى انطون (١) .

كان ينبغى ألا يلتزم الكاتبان بهذه الصورة لملكة مصر ، ويحولانها إلى ملكة وطنية شريفة وخاصة وأنهما مصرا هذه الاوبرا فى ١٩٢٧ ، أى فيما بين الحربين حيث نمو الشعور بالمصرية وقد التزم الممصران بالمسرحية الفرنسية فى مشهد استقبال كليوباترا حيث الجوارى يحيطن بها يرتدين أفخر الثياب وينشدن الأغانى ويعزفن أجمل الألحان، وقد نقلهاالكاتب الفرنسى جول ماسنيه من بلوتارخوس .

ويعيب أحد النقاد إتباع سليم نخله للكاتب الفرنسى فى عدم الالتزام بتسلسل الأحداث ، فعندما يعجب انطوان بكليوباترا أويبهره جمالها يأتى رسول من مجلس الشيوخ يستدعيه إلى روما ليواجه التهمة التى اتهمه بهاوهى خضوعه الكامل لكليوباترا وإهماله شئون بلاده ويقول الناقد :

---

(١) انظر كليوباترا ومارك انطون، المسرح الاثنين ١٤ فبراير ١٩٢٧ ، ص ٢٥ .

« الأمر مدهش !!! متى وصل خبر خضوع انطوان لكليوباترا إلى مجلس الشيوخ في روما ولم يمض على ذلك غير بضع ساعات، ومتى استطاع هذا أن يرسل رسوله من روما بحيث يصل في هذا الوقت وهذا الموقف [1].

٢ - إضافة توسل اوكتافيا زوجه انطوان إليه لكي يعود إلي بلده واليها :

اوكتافيا: (ملتفتة إلى انطونيو) تركت روما وأوكتافيوس في إثرى آت

انطونيو (حانقاً) لأي شيء تركت روما وأي أمر هنا ...

اوكتافيا : ابتغي الصلح .

انطونيو : (خائر القوى) : الصلح .. الصلح .. وا شقوتي.

هنا تتدخل العشيقة كليوباترا مهددة له :

كليوباترا (متقدمة نحوه غاضبة) جاوبها واسمعني جوابك .. تكلم .. تكلم.. انني أصغي إليك.

انطونيو : ان مجدي لم يعد في روما

لكن مصر اليوم لي نعم الوطن [2].

● ثانيا: أوبرا أمينوسا :

مصر توفيق الحكيم مسرحية « كارموزين » لألفريد دي موسيه تحت عنوان « أمينوسا ».

---

(١) بدون توقيع : كليوباترا ومارك انطوان على مسرح برنتانيا، الحسان، السبت ١٩ فبراير ١٩٢٧، العدد ٧٣، ص ٢ .

(٢) سليم نخله ويونس القاضي: كليوباترا ومارك انطوان، المسرح، ٢١ فبراير١٩٢٧، ص ٢٥ .

اتجهت أوربا فى القرن الثامن عشر إلى الرومانسية وتأثر الحكيم كمعظم كتاب عصره مثل طه حسين بهذا الاتجاه ، كما اتجه الكتاب فيما بين الحربين إلى الرومانسية.. « فقد كان الواقع القاسى الذى وجد العالم العربى نفسه فيه منذ الحملة الفرنسية وماتبعه فى نهاية القرن الماضى وبدايات هذا القرن من تطورات حضارية نشأت عن صدمة التأثير الغربى باعثة للحيرة الشديدة التى استولت على أفئدة بعض المثقفين.. وقد نتج عن استيقاظ المشاعر القومية ونمو الاحاسيس الوطنية وكان لابد لهذه المشاعر وتلك الاحاسيس من أن تصطدم بالاحتلال.. وقد ترتب على ذلك كله أن تنازعت الطبيعة العربية رغبتين ، رغبة الاتصال بالحضارة الغربية والإقبال عليها ورغبة البحث عن الذات وبعث روح التحرر.

وكان من الطبيعى تحت وطأة هاتين الرغبتين أن تستتب المشاعر الأولى للرومانسية الحالمة التى زاد نموها منذ الهزيمة العرابية بوجه خاص إذ امتزجت الرومانسية بالوطنية »[1].

تصور أمينوسا قصة حب امنيوسا لآمون اله الشمس حباً رومانسيا الذى يتضح أنه حوريس وقد تخفى فى شخصية فرعون لمرض فرعون وعدم استطاعته حضور يوم عيد المهرجان وتتزوجه، أما فى المسرحية الفرنسية تحب كارموزين الملك بيير حباً لا أمل فيه فهو متزوج من « ليز» ، ويزوجها الملك من شاب من النبلاء.

التزم توفيق الحكيم برومانسية مسرحية موسيه بعد تحويلها إلى الإطار الفرعونى كما سنرى وتغيير بعض التفاصيل[2] وقد اختار أن يكتبها شعراً لملائمة الشعر للرومانسية .

جعل الحكيم أحداثها تدور فى إطار فرعونى بينما تدور كارموزين فى إطار تاريخى إذ

---

(١) د. مصطفى عبد الغنى: نفسه ، ص ٣٧.

(٢) انظر Melle sazdel Ahmed yassine: op.cit,p.

يهتم الحكيم دائماً بمصر الفرعونية دون الاهتمام بمصر العربية، أو بالاتجاه العربي، لم يجاوز وجه الحكيم أبداً موقف المعارضة للقومية العربية، إذ رفض الحكيم الاتجاه القومي العربي وعلى أحسن الفروض التأرجح دائماً بين المرحلتين مرحلة المعارضة ومرحلة التردد بين الروح المصرية القديمة والروح العربية، فإن هذا التردد يبدو ظاهراً فأول اوبرا كتبها هي اوبرا فرعونية [1] ثم كتب عودة الروح حيث أبدع شخصية محسن الذي ينتمي إلى أرض مصر وتاريخها. كما استخدم كلمة الشرق على أنها سمة المنطقة العربية وقد قصد بها في «عصفور من الشرق» المعنى الحضاري ولم يرد المعنى السياسي، فمحسن فيها ينتمي إلى الشرق العربي بلغته العربية الواحدة وعقائده السماوية الأصيلة [2].

تدور أحداث امنيوسا في بيت الطبيب رع حور حيث يتوسطه تمثال للمعبود آمون بينما تدور المسرحية الفرنسية في منزل برنار، وتبدأ المسرحية المصرية بالأدعية وتقديم القرابين والدعاء إلى اوزوريس لإشفاء أمينوسا من مرضها متأثرا بطقوس مسرحية عيد آلام اوزوريس في المعبد احتفالا بموت الإله اوزوريس وماذاقه من عذاب ومثلما تبدأ طقوس مسرحية آلام اوزوريس بالصلاة المألوفة التي تحمل الدعاء إلى اوزوريس كي يمد الميت بالغذاء[3]، يقدم «رعحور» والد امنيوسا في المسرحية المصرية القرابين لآمون لكي يشفي ابنته ويلعب الكورس دوراً مهماً في تقديم الشخصيات وتطوير الحدث كما في المسرحية الفرعونية :

الجميع : (كورس من الخارج)

---

(١) يقصد أمينوسا.

(٢) انظر مصطفى عبد الغنى : الاتجاه القومي في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٨، ص ٢٥١، ٢٦٠.

(٣) انظر ايتين دوريوتون : المسرح المصري القديم، ترجمة وتقديم د. ثروت عكاشة، مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٤.

يا آله العرش يارب الآنـــام

ياآمون ارحم لنا هذا الجمال

جد لنا بالعفو عن ذات الكمال

اشف امنيوسا فالداء عضـال

حدى العذارى (من الخارج)

أبرها مـــــــن كل داء

إنها شمس بهيـــــــة

إنها فخر النســـــاء

زهرة النيل النديـــــة(١).

ويدعو الأب الاله « رع » لكى يشفى ابنته وينقذها من المرض وتشاركه الأم وتؤكد الأم أنها لن تشفى إلا بإعادة المحبوب إليها.

– تغيير الأسماء من فرنسية إلي فرعونية : مصر توفيق الحكيم الأسماء فـ«كارموزين» أصبحت أمينوسا ، وبيير آرجون فرعون مصر، وبرنار والد كارموزين هو الطبيب رع حور والد أمينوسا والمحامى بيرللو أصبح القائد حوريس، ومينو شيو أو مينوكيو شاعر الملك هو منحتور شاعر فرعون.

جعل الحكيم المحب حوريس جنديا مقاتلاً لكى يتغنى باسم مصر ويحث الشعب المصرى على القتال والاستقلال:

صوت (كورس من الخارج):

(١) توفيق الحكيم: أمينوسا، مخطوطة فى مركز المسرح ، بدون تاريخ، ص ١ .

ياآله الشمس يارمز الحيـــــــــاة

انت يا آتون سر الانتصــــــــــار

وها النيل وسدنــا بالفخــــــــــار

حوريس (بحزن) :

فى ميادين القتــــــــــــــال

سلوة القلــــــــــب الكليــــــم

وعــــــــــــزاء لفــــــؤاد

ذاق انواع الهمـــــــــــــــوم

صوت(كورس من الخارج)

أحم يا آمون عرشـــــــــــــاً

هو ركن للبــــــــــــــلاد

واحفظ ابن الشمس ذخـــــــــراً

للمعالى والرشـــــــــــــــاد [1].

وهو فى الفرنسية المحامى بيرللو. صديق طفوله كارموزين، كما أبدع الأغانى للتعريف بالشخصيات أو للتعقيب على الأحداث ، أو لوصف الربيع :

ويقـوم شاعـر الملك بدور الراوى والتـعـقـيب على الأحـداث فى المسـرحـيـة المصرية:

---

(١) أمينوسا ، ص ١٢ .

منحتور : هـــذا الطبيب له ابنـــه

هيفاء كالغصـــن الرطيـب

تدعى أمنيوســـا وقـــد

هامت بحبـــك الغريـــب

فرعون: فى يـــوم عيد المهرجـــان

منحتور: نعم وتناست عهـــود الذى

مضى يطلب المجد منذ زمان

فرعون : ومن هـــــــو ذلـــك

منحتور: هو قائـــد الملك الجلـــيل

وحصنـــه العالى المقـــام

حوريس خضـــع لـــه

ولسيفه كل الأنـــــام (١).

إضافة اغنية الربيع : يتغنى الجوقة بوصف الربيع مثلما تغنى الفرعونى واحتفل بعيده: أغنية الربيـــــع

بدر الأنـــس لاح

وصفا الزمـــان

والبلبل صـــاح

فى غصـــن البـــان

والهنـــاء اشرقـــت

شموســـه الزاهـــره

والربيـــع ابنعـــث

زهـــوره الناضره.

---

(١) أمينوسا، ص ١٧.
(٢) نفسه، ص ١٩.

حذف المقتبسان المصريان بعض الشخصيات وبعض المشاهد :، فالحذف والتركيز يلائم أكثر شكل الأوبرا الذى اختاراه لمسرحيتهما فحذف شخصية سيرفيسباسيانو ثقيل الظل الذى حاولت السيدة « باك» أم كارمورين تزويجها له كماحذف شخصية الملكة « كورنستانس» زوجة الملك بيير و La Reine constance وشخصية ضابط القصر ميشيل، كما حذف بعض المشاهد الرومانسية مثل اعتراف كارموزين بحبها للملك وعلاقة كارموزين ببيرللو صديق طفولتها علاقة مملوءة وغنية بالذكريات ومشاهد الحب ولذلك كان زواجه منها فى النهاية منطقياً ومقنعاً فهى تهدده بالانتحار اذا سافر للحرب وهجرها[١] .، إذ عندما يأس بيرللو من حبة نوى السفر للقتال والإنضمام إلى الجيش وهو محامى لايعرف شيئاً عن اساليب القتال، ويطلب من الملك السماح له بالإنضمام إلى الجيش:

بيرللو : أريد مكاناً فى جيشك

الملك : هذا طلب يخص الضباط فلماذا تطلبه منى؟

بيرللو : لأنك قادر على تحقيقه

الملك : لكنك ترتدى ثوب المحاماه

بيرللو : درست لكى أكون محامياً لكننى اليوم أريد أن أكون ضابطاً، فأنا من صقلية.

الملك : رجل القانون يساعد بلده أكثر من حامل السيف، تكلم بصراحة هل أنت حزين على عشيقة ماتت أم على لعبة خسرت فيها[٢].

---

(١) فؤاد دوارة : نفسه ، ص ٩٠.

وانظر : Alfred de Musset: Comedies et proverbes (carmosine) Paris. Ernest Flammarion edittkon. 26 Rue Racine, 1977,p. 277:355.

(2) Ibid: p. 302 .

ولكن هل يمكننا أن نقول أن حوريس ابن أوزريس الذى جاء من الحرب التى دامت سبع سنوات ليعيد الحياة إلى محبوبته أمينوسا التى أوشكت على الموت وأصابها المرض وكان دواؤها عودة المحبوب هو نفسه حوزيس الذى جاء ليعيد الحياة إلى الأرض بعد موات فهورمز لإعادة الحياة على نحومانجد فيما بعد فى بعض أعماله الأدبية اللاحقة.

أغلب الظن أنه اختار هذا الاطار الفرعونى بل شخصيات مثل حوريس وفرعون وأوزيس مستمداً إياهم من اسطورة ايزيس وأوزريس الفرعونية لكى يرمز بحوريس إلى عودة الحياة وبذلك تعد هذه المسرحية إرهاصاً للرمزية إذ تقول آمنيوسا :

أمينوسا (بدهشة) حوريـــــس حوريـــــس

أنت حبيبى وفرحتـــــــاه

حوريس أنت الذى أهــــواه

حوريس روحى دون ســــواه

لم أخنك إذن مطلقاً فى الحياة[1].

وبعد فقد أستطاع الكتاب المسرحيون نقل المسرحيات الفرنسية إلى البيئة المصرية سواء أكانت كوميدية أو غنائية واشتركوا فى مظاهر التمصير وهى تغيير أسماء الشخصيات من فرنسية إلى مصرية وتغيير الأماكن الفرنسية وتمصير عناوين المسرحيات وإبداع شخصيات من البيئة الشعبية والمتوسطة وشخصيات أجنبية تعيش فى مصر والاعتماد على الحلم والمصادفة فى الانتقال الشعبى كما استمدوا السخرية من الممثل التراجيدى والميلودرامى من إحدى نمر الفصل المضحك فى التراث الشعبى وتمصيرصورةالمرأة والرجل والجدل بينهما وحذف المشاهد التى لا تتفق مع البيئة والعادات المصرية كما تأثروا فى الحوار بمؤثرات شعبية

---

(١) أمينوسا ، ص ٢٥.

ثبت المصادر والمراجع

المصادر العربية المخطوطة:

١ - الحكيم (حسين توفيق) : آمنيوسا ، مخطوطة فى مركز المسرح، بدون تاريخ.

٢ - خيرى (بديع) و الريحانى (نجيب): الشايب لما يدلع ، مخطوط فى مركز المسرح، ١٩٣٤.

٣- خيرى (بديع) و الريحانى (نجيب): لوكنت حليوه، مخطوطة فى مركز المسرح ١٩٣٨.

٤- خيرى (بديع) و الريحانى (نجيب): الدلوعة ، مخطوطة فى مركز المسرح ١٩٣٩.

٥ - خيرى (بديع) و الريحانى (نجيب): حكم قراقوش، مخطوطة فى مركز المسرح ١٩٣٥.

٦ - عبد القدوس (محمد) المدينة المسحورة، مخطوط فى مركز المسرح، بدون تاريخ.

٧ - علام (عباس): سهام ، مخطوطة فى مركز المسرح، بدون تاريخ .

٨ - عيد (عزيز): شهو زاد ، أغانى بيرم التونسى، مخطوطة ١٩٢١

٩ - نخلة (سليم) والقاضى (يونس): كليوباترا ومارك انطون، منشورة فى مجلة المسرح الاعداد ١٤ فبراير ١٩٢٧، ٢١ فبراير ١٩٢٧، ٧ مارس ١٩٢٧ .

مصادر عربية مطبوعة:

١٠- تيمور (محمد) : عبد الستار أفندى، مؤلفات محمد تيمور، جـ ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤.

١١- تيمور (محمد) : عبد الستار أفندى ، تقدم سمير عوض، دار ألف، ١٩٩١ .

١٢- الحكيم (توفيق) : أوبريت على بابا، تحقيق وتقديم فؤاد دوارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .

١٣- بديع خيرى ونجيب الريحانى : الجنيه المصرى، دراسة سمير عوض، المركز القومى للمسرح والموسيقى١٩٩٢ .

مصادر أجنبية :

14 - Feydeau (Georges): occupe - toi d'Amélie, Librairie Générale, Francais 1995.

15 - Feydeau (Georges): Le Dindon (Feydeau theatre, texte établi Par Henry Gidel , preface de Bernard Murat, Omnibus, Janvier 1994.

16 - Feydeau (Georges): la dame de chez Maxim, (Actualité théâtral, Mensuel 1 er/ 15 Juin 1994.

17 - Gavault (Paul): La petite chocolatiere, L' illustration théâtrale (Journal d'actualites dramatiques 13 Novembre 1909.

18 - Letraz (Jean de) : Bichon (comedie en trois acts) librairie théâtrale 3 rue de Marivaux, paris, Jenveer 1991.

19 - M (M Robort de Flers et G A de Caillavet : Miquette et sa mère (comedie en trois acts)L' Illustration theatrale, 13 rue Saint Georges, Patis, Decembre 1906.

20 - Musset (Alfred de): comedies et proverbes (carmosine) Paris, Ernest Flammarion, edition, 26 rue Racine 1977.

مصادر أجنبية مترجمة :

٢١- ايكار (چان) : الأب ليبونار ، ترجمة سيد قدرى، مخطوطة فى مركز المسرح، بدون تاريخ.

٢٢- بانيول (مارسيل) : طوباز، تقديم وترجمة محمود زمزم، مراجعة د. على درويش، من المسرح العالمى (١٨٣)، الكويت ١٩٨٤ .

٢٣- ماكرثى (چون) : لو كنت ملكاً أو التاج، ترجمة ابراهيم رمزى، مخطوطة فى مركز المسرح بدون تاريخ .

المراجع العربية :

٢٤- إبراهيم (منير محمد) : من رواد المسرح المصرى، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ .

٢٥- أبو سيف (د. ليلى) : نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر ، دار المعارف فى ١٩٧٢ .

٢٦- أحمد (د. فائق مصطفى) : أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر، دار الرشيد للنشر ، العراق، ١٩٨٠ .

٢٧- ادريس (محمد السعيد) : حزب الوفد والطبقة العاملة المصرية (١٩٢٤-١٩٥٢) دار الثقافة الجديدة، ط١ ، ١٩٨٩ .

٢٨- ألف ليلة وليلة : حكاية معروف الاسكافى ، كتبه حسن جوهر ومحمد أحمد برانق وأمين أحد العطار، دار المعارف بمصر.

٢٩- جلال (محمد عثمان) : المسرح العربى (دراسات ونصوص) ، اختيار وتقديم د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت ١٩٦٥ .

٣٠- دوارة (فؤاد) مسرح توفيق الحكيم والمسرحيات المجهولة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ .

٣١ - ذهنى (إلهام محمدعلى) : مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين فى القرن التاسع عشر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥ . .

٣٢- الراعى (د. على) : مسرح الدم والدموع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ .

٣٣- الراعى (د. على) فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى ، دار الهلال ١٩٧١ .

٣٤- راغب (نبيل) : محمد تيمور (رائداً للتحديث الأدبى) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ .

٣٥- رمضا ن (د. عبد العظيم محمد) : صراع الطبقات فى مصر(١٨٣٧-١٩٥٠) المؤسسة المصرية لدراسات والنشر ١٩٧٨ .

٣٦- الزركلى (خير الدين) قاموس تراجم الإعلام ، دار العلم، بيروت ، ط١ ، نوفمبر ١٩١٩ .

٣٧- زكى (عبد الرحمن) : التاريخ الحربى لعصر محمد على الكبير، دار المعارف بمصر ١٩٥٠ .

٣٨- سعيد (د. نفوسة زكريا) : تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر، دار المعارف، ج١ ، ١٩٦٤ .

٣٩ ضيف (د /شوقى) : فى الشعر والفكاهة فى مصر ، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٩

٤٠- عانوس (د. نجوى) : مسرح إبراهيم رمزى ، رسالة دكتوراة مخطوطة فى كلية الآداب- قسم اللغة العربية ، جامعة الإسكندرية ١٩٨٦ .

٤١- عانوس (د. نجوى) : المسرح الضاحك (مسرح أمين صدقى) ، دار الهلال، اكتوبر ١٩٨٩.

٤٢- عانوس (د. نجوى) : شخصية العمدة فى المسرح المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

٤٣- عبد الغنى (د. مصطفى) : شهر زاد فى الفكر العربى الحديث، دار الشروق، ط١ ، ١٩٨٥.

٤٤- عبد الغنى (د. مصطفى) : الاتجاه القومى فى الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

٤٥- عبد الله (محمد حسن) : كليوباترا فى الأدب والتاريخ، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.

٤٦- عطوه (فوزى) : أحمد رامى الإنسان والشاعر الغنائى ، دار الفكر اللبنانى، ط١ ، ١٩٨٧.

٤٧- على (زكى) : كليوباترا سيرتها وحكم التاريخ عليها، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر.

٤٨ - على (احمد يوسف) : فنان الشعب محمود بيرم التونسى ، دار نهضة مصر،جـ١ ، ١٩٦١

٤٩- العنتيل (فوزى) : عالم الحكاية الشعبية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة (٣٦) مارس ١٩٩٩.

٥٠- عوض (سمير) مسرحية طوباز بين مارسيل بانيول والريحانى ، ندوة الريحانى ٢٢-٢٤ يناير ٢٠٠٠، المجلس الأعلى للثقافة .

٥١- عوض (سمير) ونخبة من أساتذة اللغة الانجليزية وآدابها: قاموس المسرح، تحرير

واشراف د. فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلد ٤، ١٩٨١ .

٥٢- عوض (رمسيس) : اتجاهات سياسية فى المسرح قبل ثورة ١٩١٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ .

٥٣- القلماوى (د. سهير) : الف ليلة وليلة ، دار المعارف ١٩٥٩ .

٥٤- كامل (صلاح الدين)عباس علام الكاتب المسرحى ، المؤسسة المصرية العامة للطباعةوالنشر .

٥٥- مارون النقاش: المسرح العربى (دراسات ونصوص)اختيار وتقديم د. محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٦١ .

٥٦- مكين (محمد أحمد) : أحكام الوصايا والأوقاف فى الفقه الإسلامى، دار النهضة المصرية ١٩٩٨ .

٥٧- المنفلوطى (مصطفى لطفى) : مؤلفات مصطفى لطفى المنفلوطى الكاملة، دار الجيل، ١٩٧٣ .

٥٨- نجم (محمد يوسف) : المسرحية فى الأدب العربى الحديث، دار بيروت١٩٥٦ .

٥٩- نصار ـ السيد اسماعيل) : عظماء الفراعنة، المكتبة الحميدية بالمنصور ١٩٢٣ .

٦٠- وهبه (د. مجدى) : ، المهندس (كامل) : معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٩ .

المراجع الأجنبية :

61- Abul Naga (El Said Atia): les sources francaises du theatre Egyptien (1870-1939) societe nationale d'edition et de diffusion Bd,

Zighoud Youcef Alger 1972.

62 - Hafez (Gala)l: influence de Moliere sur le theatre comique en Egypte, these de dectorat academic d'arts institut d'arts dramatiques 1985.

63- Simon (Alfred): Dictionnaire de thèâtre francais contemporain, librairie la Rousse 1970.

64- Yassine (Melle Sazdel Ahmed): influences entrangeres dans l'ouvre de Tawfik El Hakim, these de maitrise faculte de lettres , section de language et de litterature francaises, Juin 1972.

مراجع أجنبية مترجمة

٦٥- أصلان (أوديت) : فن المسرح ، ترجمة د. سامية أسعد، جـ١ ، نشرت بالاتفاق مع مؤسسة فرانكلين للطباعة القاهرة، نيويورك يونيه ١٩٧٠ .

٦٦- ايتين درويوتون : المسرح المصرى القديم، ترجمة وتقديم د. ثروت عكاشة ، مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر، ط ٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨ .

الدوريـــــات :

٦٧- أبو الحسين (د. هيام) : ألف ليلة وليلة فى المسرح الفرنسى، مجلة فصول (الأدب المقارن) جـ١ ، مجلد ٣ عدد ابريل - مايو- يونيه ١٩٨٣ .

٦٨- الأحنف : فى سبيل المسرح المحلى، المسرح، الاثنين ١٤ فبراير ١٩٢٧ .

٦٩- الأحنف: التلحين والملحنون فى مصر، المسرح ، الاثنين ١٨ يوليو ١٩٢٧ .

٧٠- الأحنف : فنيات - المسرح ، الاثنين ١٤ فبراير ١٩٢٧ .

٧١- إعلان : روز اليوسف ، الاثنين ٢٤ يناير ١٩٣٨ .

٧٢- إعلان عن افتتاح الدلوعة ، روز اليوسف ، الاثنين ١٦ أكتوبر ١٩٣٨ .

٧٣- إعلان : الأهرام ، العدد ٢٤٦٧ ، ١٣مارس ١٨٨٦ .

٧٤- إيزيس : ياسمينه على مسرح الريحانى ، الصباح ١٩/١١/١٩٣٨ .

٧٥- اليوسف (روز) : الكتاب المسرحيون اللذين فازوا بجوائز الرواية التمثيلية، روز اليوسف، العدد ٢٣ ، الاربعاء ابريل ١٩٢٩ .

٧٦- اليوسف (روز) : المؤلفون المسرحيون وكيف يكتبون رواياتهم ، روز اليوسف، الثلاثاء ٢٤ابريل ١٩٢٨ .

٧٧٧- اليوسف (روز) : معروف الاسكافى ، المؤلفون المسرحيون وكيف يكتبون رواياتهم، روز اليوسف، الثلاثاء اول مايو ١٩٢٧ .

٧٨- اليوسف (روز) : المؤلفون المسرحيون وكيف يكتبون رواياتهم، روز اليوسف، الثلاثاء ٢٤ ابريل ١٩٢٨ .

٧٩- بدون توقيع: طيف الشباب ، الصباح ، ١/٤/١٩٣٨ .

٨٠- بدون توقيع: على بابا على مسرح حديقة الأزبكية، روز اليوسف، الاربعاء ، ١٧نوفمبر ١٩٢٦ .

٨١- بدون توقيع : حسين توفيق الحكيم، مجلة المسرح، الاثنين ١٨ يوليو١٩٢٧ .

٨٢- بدون توقيع: رواية على بابا على مسرح الأزبكية ، كوكب الشرق الثلاثاء، ٩ نوفمبر ١٩٢٦ .

٨٣- بدون توقيع : شهوزاد على مسرح الأزبكية، روز اليوسف، الخميس يناير ١٩٢٧ .

٨٤- بدون توقيع، شهو زاد، العروسة، ٥ يناير ١٩٢٧ .

٨٥- بدون توقيع: كليوباترا أو مؤلفوا الموسم المقبل ، المسرح ، الاثنين ١٨ يوليو ١٩٢٧ ..

٨٦- بدون توقيع: كليوباترا ومارك انطون، المسرح ، الاثنين ٧فبراير ١٩٢٧ .

٨٧- بدون توقيع : روز اليوسف، الخميس ٦ أكتوبر ١٩٢٧ .

٨٨- بدون توقيع : حول كليوباترا أولا وأخيراً ، المسرح الاثنين ١٦ مايو ١٩٢٧ .

٨٩- بدون توقيع : الكتاب المسرحيون اللذين فازوا بجوائز الرواية التمثيلية، روز اليوسف، السنة الأولى، العدد ٢٢ الاربعاء ٧ أبريل ١٩٢٦ .

٩٠- بدون توقيع: الجنيه المصرى على مسرح الكورسال، المصور، ٢٥ ديسمبر ١٩٣١ .

٩١- بدون توقيع: بين نارين (أخبار المسارح والملاهى)، روز اليوسف ، الاثنين ١٩ نوفمبر ١٩٣٤ .

٩٢- بدون توقيع : فرقة الاستاذ نجيب الريحانى فى حضرة الملك، الصباح ١٩٣٨/٤/١ .

٩٣- بدون توقيع: روز اليوسف ، المجلة ٩ مايو ١٩٤١ .

٩٤- البشير : أسباب ونتائج فى التمثيل ، البشير، ١٩ يونيو ١٩٢١ .

٩٥- البشير : محاربة التمثيل الخليع، البشير ٨ أغسطس ١٩٢١ .

٩٦- حلمى (عبد المجيد): المسرح المحلى، المسرح، الاثنين ١٣ديسمبر ١٩٢٦

٩٧- حمادة (د. إبراهيم): البداية الغنائية فى المسرح المصرى، مجلة المسرح، العدد(٧٤) نوفمبر وديسمبر ١٩٧٠ .

٩٨- حماده (محمد على): كوكب الشرق، مساء الخميس ، ٢ شعبان ١٣٥٣هـ، ٢٩ نوفمبر ١٩٣٤م.

٩٩- خيرى (بديع): ألف صنف، ٢٧ يوليو ١٩٢٦ .

١٠٠- خيرى (بديع) حسن ومرقص وكوهين على مسرح أمريكا ، الكواكب، ١٩٦١/٧/١١ .

١٠١- سيف (محمود صادق): رأى فى الأستاذ الريحانى وروايته الجديدة الدلوعة، الصباح ١٩٣٩/٤/٢١ .

١٠٢- (شكرى) محمد: تقرير حقيقة ، كوكب الشرق، ١٩٢٥/١/٢٨ .

١٠٣- ع. : الأستاذ نجيب الريحانى يقدم الدلوعة علـــى مسرح ريتس، الصباح ١٩٣٩/٤/٢١ .

١٠٤- عانوس (د.نجوى): مسرح محمد تيمور، مجلة المسرح العدد ٤٨ ، نوفمبر ١٩٩٢ .

١٠٥- عبد الشافى : الأستاذ نجيب الريحانى مع فرقته يقدم لوكنت حليوه، الصباح ١٩٣٨/١/٢١ .

١٠٦- عبد القادر (خليل): التمثيل بالإسكندرية (رواية عبد الستار أفندى)، ١٠٠٠ صنف، ١٩٢٦/٣/١٨ .

١٠٧- عيس (أمين على): المسرح المحلى، المسرح، الاثنين ٣ يناير ١٩٢٧ .

١٠٨- القاضى (يونس): كيف ظهرت كليوباترا ؟، المسرح، الاثنين ٢١ فبراير ١٩٢٧ .

١٠٩- كمال (محرم): كليوباترا ومارك انطون علي مسرح برنتانيا، الحسان، السبت ١٢ فبراير ١٩٢٧.

١١٠- فوتيل (كليمان): الاكسبريس ٥ الجمعة العـــدد ٢٣، السنة ١٩، ٢٨ يوليو ١٩٢١.

١١١- م. ع.د : بيومى أفندى ، الصباح ، ١٩٣٣/٢/٢٤.

١١٢- موسيقى : الغناء المسرحى، الأوبرا فى مصر، المسرح ، ٢٢ أغسطس ١٩٢٧.

١١٣- نصر (عبد الرحمن) فرقة مصر تسافر إلى باريس، روز اليوسف ، الخميس ٢٣ ديسمبر ١٩٢٧.

١١٤- نصر (عبد الرحمن) عود إلى الفرق الأجنبية ، روز اليوسف، الخميس ٨ ديسمبر ١٩٢٧(العدد ١٠٩).

١١٥- وهبى (يوسف): النقد فى مصر (الرواية المصرية وكيف حوربت) الصباح، ١٩٣٨/٤/١٥.

فهرس تفصيلى



شـــركـــة مطابع الطوبجى

٢٠ ش الجامع الإسماعيلي - ت : ٣٦٦١٢٣٦٤

محمول : ٠١٠/١١١٨٨٨٤ - ٠١٢/٦-٢١١٧٣

د. نجوى عانوس

التمصير فى المسرح المصرى

